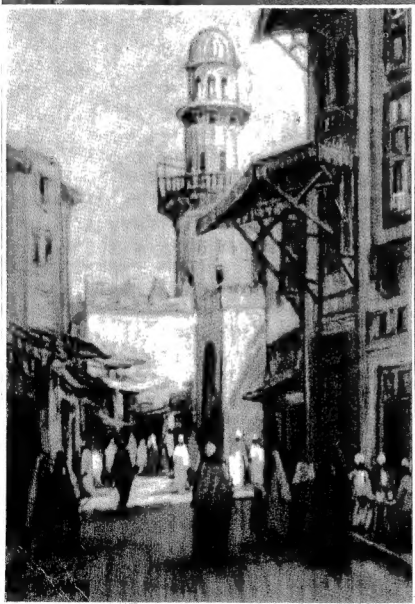






المَنُون

الطبعة



عدد ٤٥

أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤

العدد ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفنون الشعبية



٢٥

أسمها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

١. د. أحمد على مرسى

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور

مجلس التحرير:

١. د. سمحة الخولى

١. عبد الحميد حواس

١. فناروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina



فهرس

الصفحة

الموضوع

العدد : ٤٥ - أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية : محمد قنبل

● الصور الفوتوغرافية :
د. هاني إبراهيم جابر
د. أحمد حسن جمعة
مصطفى جاد شعبان
نادية السنوسى

● صورتا الغلاف :
امامى : منظر شعبي فى حي
الجمالية . للفنان محمد صبرى
خلفى : من منشورات الاحتفال العالمى
الاول لحرفيى الدول الإسلامية
● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

- ٣..... هذا العدد
- ٧..... دراسة الإبداع الشعبى
- ١٢..... صفوت كمال
- ١٢..... قراءة جديدة فى «الف ليلة وليلة»
- ٢٦..... فاروق خورشيد
- ٢٦..... من الأمثال الشعبية
- ٣٤..... شوتى على ميكل
- ٣٤..... الحكاية الشعبية فى القرن العشرين
- تأليف : فالترارود فلور
- ماتياس فلور
- ترجمة : أحمد عمار
- ٤٢..... الفولكلور الرومانى ... المنهج والتطبيق
- د. هاني إبراهيم جابر
- ٦٢..... الاحتفال بوفاء النيل .. أقدم عيد فى العالم
- مختار السويى
- ٦٧..... إحتفالية مولد الرفاعى
- إبراهيم حلمى
- ٨٣..... توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال
- د. جهاد داود
- ٨٩..... الرقص الشعبى المسرحى
- د. أحمد حسن جمعة
- جولة الفنون الشعبية:
- ٩٢..... - الماثور الشعبى والتجريب المسرحى
- مصطفى شعبان جاد
- ١٠٢..... - رحلة مع الفنان محمد صبرى
- نادية السنوسى
- ١٠٨..... - الاحتفال العالمى الاول لحرفيى الدول الإسلامية
- صفية حلمى حسن
- مكتبة الفنون الشعبية:
- ١٢١..... - بيلوجرافيا التراث الشعبى (١)
- د. إبراهيم أحمد شعلان
- ١٣٨..... THIS ISSUE

هذا العدد

يتضمن هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية مجموعة دراسات متنوعة، تتناول موضوعات متعددة في مجالات الإبداع الشعبي وأنماطه.

ويستهل الأستاذ/ صفوت كمال هذا العدد بمناقشة موضوع «دراسة الإبداع الشعبي»، مؤكداً على عدة قضايا أساسية، منها: أن مناهج بحث مواد وظاهرات الإبداع الشعبي تتعدد وتتنوع وتعدد وتلوع وطبيعة هذه المواد ووسائل التعبير التي تتوصل بها. كما أنها ترتبط بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لها، وكذلك وسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لظهور وسائل البحث في مجال الدراسات النظرية والتطبيقية. كما يوضح أيضاً أهمية الاستبيانات، من حيث كونها وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية في استقصاء مادة البحث وعناصرها، وتوحيد النظر العلمي لها على اتساع رقعة انتشارها، واختلاف الجامعين الميدانيين لها. كما يناقش عملية الإبداع وتوابعها بمتغيراتها المتعددة.

تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ فاروق خورشيد «قراءة جديدة في ألف ليلة وليلة»، وهي قراءة تتحرى الكشف عن حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التي ندين لها بوجودنا، كما تتحرى الكشف أيضاً عما أنسانا حقيقة المنابع الثقافية لهذه الحضارة، وعما أنسانا أيضاً أن حضارة الغرب قد قامت، أساساً، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية في كافة فروع العلم والمعرفة والفن.

ويطلق الأستاذ/ فاروق خورشيد في هذه الدراسة من تلك الصورة التي تجسدت فيها شخصية السندباد في كتاب تيم سيفرين «رحلة السندباد»، والتي يتضح منها أن «السندباد» قد استقر في أذهان أهل الغرب على أنه بحار مغامر، في حين أن هذه الصورة الآتية من أعماق حقب التاريخ الغربى

المظلمة والمتوحشة لا تخرج في حقيقتها عن أنها تجسد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التي شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحصانة الغربية المعاصرة، وهي - بهذا الشكل - ليست من واقع السدياد في شيء، وليست من واقع ألف ليلة وليلة في شيء أيضاً وهكذا بأخذنا الأستاذ/ **هاروق خورشيد** إلى الليالي العربية بكل ثرائها وأصنوائها، موضحاً لنا أصولها وآراء الغربيين فيها وحجم الحصيلة الثقافية الضخمة التي تنطوي عليها، وجدارتها بأن تكون ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

بعد ذلك تجيء دراسة الأستاذ/ **شوقي على هيكل** «من الأمثال الشعبية»، وفيها يرى أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبي، فإن ذلك لا يجوز بالنسبة إلى المثل، لأن الأمثال تناج لغوى وفكرى للشعوب، قائم على خبرتها العامة وتجربتها المشتركة، ومن ثم تعد كل الأمثال أمثالاً شعبية، فصيحة كانت أم عامية. بعد ذلك يحدد الأستاذ/ **شوقي هيكل** معنى المثل في اللغة العربية، وكذا معناه في اللغات الأخرى، ولاسيما اللغة الإنجليزية كما يتعرض للأمثال في القرآن الكريم، وما ورد في كتب الأدب العربي وتاريخه من أقوال وأحاديث عن المثل وتعريفه ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون الأدب.

يلي هذه الدراسة دراسة عن «الحكاية الشعبية في القرن العشرين، لكل من **فالتراود فولر** و**ماتياس فولر** ترجمة الأستاذ/ **أحمد عمار** ويتناول الدراسة الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية الذي بدأ مع بدايات القرن العشرين، الأمر الذي لم يكن ممكناً إلا بعد ظهور العديد من الكتب التي جمعت فيها الحكايات الشعبية، ويعد ظهور الأبحاث العلمية التي اهتمت بهذا المجال. ويرى الباحثان أن إنجازات الأدباء، في هذا الصدد، لم تخرج عن تأليف حكايات شعبية مستلهمة من الحكايات الشعبية الأصلية، أو تسجيل لحكايات شعبية أصلية وتحويلها من الملتقط إلى المكتوب. وخلال استعراضه لهذه الإنجازات يتناول الباحثان علاقة الحكايات الشعبية بالأطفال، وكذلك علاقتها بوسائل الإعلام الحديثة، مثل الراديو والفيديو والاسطوانة، والمشاكل التي ظهرت في المعالجات المرئية للحكاية الشعبية، ومدى استغلال الفاشية للحكايات الشعبية في نشر إيديولوجيتها بين الأطفال، واستغلالها أيضاً من قبل معارضي هتلر وإيديولوجيته بوصفها وسيلة هجوم، نافذ ساخر، بواسطة التقليد الهزلي لهذه الحكايات.

أما الدكتور/ **هاني جابر** فيقدم دراسة تحت عنوان «الفولكلور الروماني.. المنهج والتطبيق»، فاقصداً بتقديمها تحقيق هذين، الأول: عرض بعض الاتجاهات العلمية التي شكلت في واقع الأمر المنهج العلمي والبحثي في رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية، والثاني: طرح بعض الموضوعات التطبيقية بوصفها ترجمة للمنهج الروماني في جمع ودراسة المأثورات الشعبية. وهو بصدد تحقيق هذين الهدفين يطعن على أسباب البحث الكلي والشمولي للظواهر الشعبية في رومانيا، ويعرقلها على العديد من علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا الرومان وإنجازاتهم العلمية، ومدى اتفاقهم أو اختلافهم مع نظائرهم من العلماء خارج رومانيا.

تجى بعد ذلك دراسة الأستاذ/ مختار الموسيقى عن «الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد فى العالم!»، حيث لم يعرف عيد آخر أقدم منه فى أى مكان فى العالم وبين أى شعب من الشعوب. ومن أهم الخرافات التى شاعت حول هذا العيد القول بأن المصريين كانوا يلقون إليه بعروس كل عام.. بكر جميلة، ومزداة بأفخر الطلى والذباب.. ويذل الأستاذ/ مختار الموسيقى على كذب هذه الخرافة، وأنها لا تستند إلى أى أساس تاريخى، وأن عروس النيل تعبير مجازى يقصد به مصر نفسها.. الأرض المصرية فى وادى النيل؛ إذ لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما عظم أمره وعلا شأنه، وأن المسألة فى هذه الخرافة، التى ذكرها ابن عبد الحكم فى كتابه «فتوح مصر والمغرب» لا تخرج عن أحد أمرين: أن تكون الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرفين، أو أن تكون من تأليف ابن عبد الحكم نفسه بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذى يجب كل ما كان قبله.

وتلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ إبراهيم حلمى عن «احتفالية مولد الرفاعى»، والرفاعى هو سيدى أحمد الرفاعى، إمام الطريقة الرفاعية. وكان الرفاعى يرى الناس، كل الناس، أشباحاً بلا استثناء، مكبئين بأصناد وأغلال المادة، ويميدون عن انطلاق الروح فى ملكوت خالقها، كأنهم مغيمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح، فأصبحوا كالصور الباهتة المهترئة لتلهيمات الأشباح. وتحدرى الدراسة، فى مجملها، نسب إمام الطريقة الرفاعية وميلاده وطفولته وتنشئته وكراماته وكرامات أتباعه، ثم أخيراً تصف موكب الاحتفال بمولده الذى يجرى فى الثامن والعشرين من رجب كل عام فى حى اللقطة بالقاهرة.

أما الدكتور/ جهاد داود فتناول موضوع «توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال، موضوعاً فيه قيمة التراث الشعبى فى التعبير عن الذات القومية وتأسيس الهوية، وأهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وعلاقة الموسيقى الوطنية بالسينما، حتى أنه يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا حوار، ولكن لا يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا موسيقى. فإذا أخذنا فى الاعتبار أن حوالى ٧٠٪ من الأطفال ينتظمون فى مشاهدة برامج سينما الأطفال فى التلفزيون، لأدركنا على الفور مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى الشعبية فى السينما توظيفاً جيداً، يحقق أهدافاً فنية وتربوية وقومية تسعى إليها فى تنشئة الأجيال للقادمة، وخاصة بعد الثورة الراهبة فى وسائل الاتصال ونقل المعلومات، التى يمكنها أن تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليعرض نموذجها على الضعيف، مالم يبادر بدعم هذا الاتجاه القومى وترسيخه.

كما يتناول الأستاذ الدكتور/ أحمد حسن جمعة، عميد معهد الباليه بأكاديمية الفنون، موضوع «الرقص الشعبى المسرحى»، وهو عنوان دراسته التى يفرق فيها بين الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب، وبين الرقص الشعبى المسرحى؛ حيث يعبر هذا الأخير عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمى وتقنية حديثة؛ فهو عبارة عن عناصر حركية شعبية يتدرب عليها طالب

الرقص الشعبي بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحي. وقد غدا هذا النوع من الرقص مادة دراسية لها قواعد وأسس تدرس بها في معاهد الرقص العالمية، كما أن به الكثير من الحركات التي تجعل مصممي الرقصات في إبداع مستمر، ويثرى وجودها العرض المقدم.

وفي جولة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ مصطفى شعبان جاد عرضاً لوقائع مهرجان القاهرة الدولي للسادس للمسرح التجريبي، موضحاً أهم النقاط والأبحاث التي كانت موضوع الحوار في هذا المهرجان الذي اتخذ له هذا العام محوراً عاماً هو «المأثر الشعبي والمسرح التجريبي».

كما تقدم لنا الأستاذة/ نادية عبدالحمد السنوسي جولة في أعمال الفنان العالمي محمد صبري، رائد الباستيل المصري، وحواراً ثرياً معه، وذلك من خلال معرضه الذي أقيم بقاعة أكسترا بالزمالك في الفترة من ١٥/١١/٢٠١٢ لعام ١٩٩٤.

كما تقدم لنا الأستاذة/ صفية حلمي حسين وقائع الندوة الدولية حول الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية، التي نظمت ضمن فعاليات الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية في الفترة من ١٥:٧ أكتوبر عام ١٩٩٤ بإسلام آباد بدولة الباكستان، وكذلك ملخص الدراسة التي تقدمت بها إلى إدارة المهرجان، وعنوانها «الحرف التقليدية في مصر.. إبداعها ومشاكلها نحو التطور».

وأخيراً تحظى مكتبة الفنون الشعبية، في هذا العدد والأعداد التالية، بنشر أجزاء متتابعة من الببليوجرافية التي أعدها الأستاذ الدكتور/ إبراهيم أحمد شعلان، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة، موضحاً قوائم الأدب الشعبي بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر حتى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية إذ تحظى بهذا العمل العلمي المهم، نرجو أن يكون ذلك مساهمة منها في تقديمه خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبي المصري تحليلاً وتحقيقاً، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافية معيلاً علمياً لهم، وعاملاً مساعداً في الكشف عن أصول وخصائص مواد المأثرات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة في هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التي وضعها الدكتور/ شعلان لشرح مادة عمله، ومنهجها في ترتيب مادة ببليوجرافية، مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبي والعواميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد الببليوجرافية التي سوف تنشر تباعاً في الأعداد القادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافية، مقدرين كل التقدير لمصاحب الببليوجرافية الوقت والجهد الذي بذله في إعدادها، وللقراء مساهمتهم وتواصلهم معنا.

دراسة الإبداع الشعبي

صفات كمال

كما ترتبط مناهج بحث دراسة أنماط الإبداع الشعبي بالنظريات الصائبة أو الموجهة لتلك المناهج ووسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطوير وسائل البحث في مجال الدراسات النظرية والتطبيقية، أو البحوث الميدانية، وطرق وأساليب جمع مواد هذا الإبداع، وأدوات الجمع والتسجيل التكنولوجية.

كما تتداخل أيضاً أساليب العمل الميداني مع طبيعة المادة موضوع البحث الذي يتصدى لدراسته الباحث في مواد الإبداع الشعبي على تعدد وتنوع مواد هذا الإبداع. فندرس الإبداع الشعبي الذي يعتمد على الحركة الإيقاعية، مثلاً، لا يمكن له أن يدرس ذلك أو يتعرف على مكونات هذا الإبداع، دون دراسة أو معرفة خصائص الإيقاع الموسيقى أو الأزياء الشعبية المصاحبة للحركة الإيقاعية وسياقاتها الاجتماعية ومناسبات أدائها، وفئات مؤديها، إلى غير ذلك من الجوانب والمواد المحيطة بشكل الأداء وفنيتها، من أزياء وعادات وتقاليد..... إلخ، علاوة على مظاهر البيئة التي تحوط وجوده.

لا شك في أن مناهج بحث مواد وظواهرات الإبداع الشعبي تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع طبيعة مواد هذا الإبداع، وكذلك تبعاً لتعدد وتنوع وسائل التعبير التي تتوصل بها أشكال التعبير في الإبداع الشعبي. سواء ما ارتبط منها بمجالات الثقافة المادية، أو الثقافة العقلية، أو الثقافة الروحية، باعتبار أن كفايات الإنسان نفسه تكامل بتكامل الكفاية الحسية والكفاية العقلية والكفاية الوجدانية. وسواء أكانت وسيلة التعبير تعتمد على الخط أو اللون أو الكتلة، في تشكيل طبيعة وطابع هذا الإبداع أو كانت وسيلة التعبير الكلمة المصاغة نثراً أو المنظومة شعراً، أم كانت وسيلة التعبير هي الإيماءة والإشارة أو الحركة الإيقاعية، أو النغم والإيقاع الموسيقى، فإن أشكال التعبير كلها تمارس في إطار من عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع صاحب هذا الإبداع، وفي داخل انساق نظمته الاجتماعية ومقولاته الفكرية والأخلاقية واتجاهاته الذاتية والروحية.

كما أن دارس أشكال الإبداع الشعبي التي تتمثل في فنون الأدب الشعبي، على تنوع فروعها من أمثال وحكم ومواعظ والغزل وحكايات وأشعار وسير وملامح، إلى غير ذلك من المرويات الشفاهية، لا يستطيع أن يدرس تلك الأشكال الأدبية دون إدراك لمضامينها وبخلفياتها في الحياة اليومية للإنسان، وارتباط تلك المضامين بمجموعة أحكام القيم التي تنظم أشكال السلوك الإنساني والعلاقات الاجتماعية، علاوة على ما يحوط تلك العلاقات الاجتماعية من معطيات البيئة الطبيعية للمجتمع صاحب هذا الإبداع.

كما أن الدارس لأشكال فنون أغاني الأطفال والعابهم الشعبية لا بد وأن يختبئ إلى طبيعة هذه الفنون سواء ما يقدم لهم من الكبار، تبعاً لفئات أعمار الأطفال ومجالات ومناسبات أداء هذه الأغاني، من تهنين أو مهددة أو ترقيص، أو ما يؤيد الأطفال أنفسهم في مناسبات مختلفة كالاعباد، أو ما يصاحب العابهم من أغنيات تُنظم لأشكال اللعب، ودراسة أغاني الأطفال تشكل جانباً مهماً في التعرف على أساليب التربية والتنشئة في المجتمع، علاوة على تعلم اللغة واكتساب مهارات خاصة.

كما أن الدارس لأشكال الإبداع الشعبي المادي، الذي يتمثل في الفنون التشكيلية والتطبيقية والحرف والصناعات اليدوية ذات القيمة الجمالية والفنية، لا يمكن أن يدرسها بمعزل عن الغاية من إبداعها، أو بمعزل عن سياقها التاريخي وبيروا الوطني ودلالات رموزها والوانها، إلى غير ذلك من مكوناتها الفنية والجمالية، وتقنيات إبداعها الفنية ووسائل تنفيذها.

شمولية المعرفة

والدارس لأشكال الإبداع الشعبي في الاحتفالات الشعبية العائلية والعامة يجد مظاهر التعبير الفني تتداخل معاً وتمازج في أن.. الرقص مع الأزياء، العادات مع الموسيقى، الفنون التشكيلية من أزياء وحلى مع المعتقدات، التفاوض والتشاور مع فنون الغناء، أو التخضير بالهندسة والتزين والتجميل إلى غير ذلك من فنون وأنماط الإبداع الشعبي.. يحف بها معاً تصورات من موروثاته الثقافية القديمة، ويحوط بها عناصر من تراث الأسطوري ومعتقداته التي مضت عليها حقب عديدة من الزمان.

والباحث في كل ذلك يجد أنه بحاجة دائماً إلى معاونة علوم التاريخ والأجناس والأساطير واللغة والاجتماع، إلى غير ذلك من العلوم الإنسانية والطبيعية، للكشف عن التداخل الثقافي الحادث في عمليات الإبداع الشعبي التي تكون أشكال هذا الإبداع الاحتفالي، وبما يمارس أيضاً خلال هذه

الاحتفالات من أشكال إبداعية متعددة في وحدة تكاملية تتطلب لدراستها نظراً متوجعياً تكاملياً يتوافق في الوقت نفسه مع تكامل المكونات الثقافية لهذه الاحتفالات.

لذلك كان من الضروري والمهم بالنسبة إلى الباحث الفولكلوري أن يكون على دراية وافية بالاتجاهات المتعددة في دراسات العلوم الإنسانية، باعتباره أن موضوع هذه العلوم هو الإنسان، وموضوع علم الفولكلور هو أيضاً الإنسان، من حيث إنه كائن ثقافي إبداعي، ومواد الفولكلور هي جماع مظاهر القدرة الإبداعية للإنسان، وباعتبار أن الإبداع الشعبي في واقعه الحضاري هو جماع أشكال الإبداع التي مارسها المجتمع عبر أجيال متعاقبة، كل جيل يضيف شيئاً أو يحذف أشياء، ليستوى في النهاية هذا الإبداع في شكله الذي تبناه الجيل المعاصر، ليكون هذا الإبداع بحيويته وتغيره المستمر وتواصله الثقافي إبداعاً متميزاً يعبر عن واقع فكر ووجدان الإنسان المعاصر، وفي تواصل ثقافي مع ماسبقه من أجيال.

لذلك كان من الضروري والمهم أيضاً للباحث الفولكلوري الذي يتصدى لموضوع من موضوعات الإبداع الشعبي، أن يكون ملماً بجوانب موضوعه، مما تناولته دراسات سابقة أو مما ورد في أخبار أو مؤنثات السلف. وأن يكون الباحث على معرفة وثيقة بواقع موضوع بحثه واستيفاء مادة بحثه من خلال عمليات الجمع الميداني لعناصر مادة موضوع بحثه. وعمليات الجمع الميداني هي الأساس العلمي في أية دراسة واقعية لأشكال وموضوعات الإبداع الشعبي.

الدراسة الميدانية

وعملياً الجمع الميداني تتحقق من خلال اللقاء المباشر مع حفلة مواد الإبداع الشعبي بمؤنثها وممارسيها. وعمليات الجمع الميداني هي الوسيلة المباشرة للجمع المنظم والدقيق لعناصر موضوع البحث. كما أن استقرار عناصر موضوع البحث من كبار السن والرواة الثقات، باعتباره شكلاً من أشكال جمع عناصر الموضوع، هو أسلوب أيضاً من أساليب استقصاء المادة وتتبعها في ذاكرة رواتها. فالدراسة الاستقصائية لما يروي، أو لما يشاهد مما يروي، هي تأكيد لفحص عناصر الظاهرة موضوع البحث واستكمال آخر دقيق لختلف مكونات موضوع البحث.

لذلك يحرص الباحثون الميدانيون وجامعو مواد الإبداع على معرفة مواصفات المادة التي يجمعون عناصرها (ماذا؟ Where) ومكان وجودها (أين؟ Where)، وتاريخ وجودها (متى؟ When) ومن يؤنثها (من؟ Who)، وإلى من (Whom؟)، وأسباب أدائها أو ممارستها (لماذا؟ Why)، علاوة على كيفية أدائها وممارستها (كيف؟

التاريخي أو مكان النشأة جغرافياً. وهو ما يطلق عليه مصطلح للنهج التاريخي أو للنهج الجغرافي أو للنهج التاريخي الجغرافي أو للنهج الجغرافي التاريخي، تبعاً لخطه البحث في استقراء موضوع البحث واستقصاء مادته ومحاولة تأصيله والكشف عن العناصر الأصلية المكونة له (Versions - Authentic Motifs) أو العناصر المتغيرة (Variants) سواء أكان ذلك من خلال اتباع نظرية تعدد أصول الظواهر الفولكلورية في الثقافة الإنسانية (Polygenetics)، أم من خلال افتراض أن الظواهر الثقافية ذات أصل واحد وأن التباين والتعدد والتنوع هو نتيجة الانتشار (Diffusion) خلال عمليات الهجرات البشرية أو الانتقال من مجتمع إلى مجتمع آخر أو من ثقافة إلى ثقافة أخرى أو من لغة إلى لغة أو من مجموعة لغوية إلى مجموعة لغوية أخرى، تبعاً لحركة الإنسان حامل هذه الثقافة أو تلك.

وقد ينتهج الباحث في ذلك نهج دراسات التغييرات الثقافية (Cultural changes)، في محاولة للكشف عن أسباب وعوامل وأشكال التغييرات الصانعة في الموضوع ككل أو الصادرة في بعض عناصره، ومحاولة تحديد العناصر الأصلية والعناصر الأصلية والعناصر المتغيرة، مع العمل على الكشف عن الفروق المكونة لكل منها، سواء أكان ذلك من حيث الشكل (Form) أم الوظيفة (Function) أم الغاية (Aim - Idea) أم القيمة (Value)... باعتبار أن القيمة تتحدد من خلال الكشف عن العلاقة القائمة بين الوظيفة والغاية، والغاية قد تكون فكرية مطلقة أو نفعية محددة، سواء ما يرتبط منها بمجموعة أحكام القيم أو الاتجاهات الذاتية للإنسان.

أو يكون هدف البحث هو الكشف عن دور العلاقات الاجتماعية ونظم المجتمع صاحب هذا الإبداع أو الكشف عن المكونات الاجتماعية للظاهرة موضوع البحث، من خلال اتباع المنهج الاجتماعي في استقصاء مادة البحث، أو يكن الهدف مرتبطاً بالكشف عن القيم والعناصر الجمالية لمادة أو مواد موضوع البحث برؤية نقدية أو فنية، أو قد يهدف البحث إلى محاولة تنظيم العلاقات القائمة بين العناصر ومحاولة تقنين دور تلك العلاقات في تكوين بنية الشكل العام للظاهرة أو تحديد بنيتها الكلية في السياق الثقافي للمجتمع، دون إغفال لعوامل التداخل الثقافي (Acculturation) وعوامل نتائج هذا التداخل في الطبقات والتقاطعات الثقافية. سواء أكان ذلك نتيجة ثقافات قاهرة وافدة أم ثقافات مهجرة أم ثقافات متزاوجة أم احتكاك ثقافي بين ثقافتين أو أكثر، تبعاً للبعد الزمني والتوسع أو الانتشار الجغرافي لكل من تلك الثقافات. وهي عملية معقدة (Complex Process)، ترتبط

(How). إن هذه التساؤلات هي أساس العمل الميداني في الحصول على بيانات وأقنية عن المادة موضوع البحث، من حيث عناصرها المكونة لها، وأغراض استخدامها، ومجالات وجودها مكاناً وزماناً... سواء أكان ذلك عن طريق الملاحظة المباشرة، أم عن طريق جمع المعلومات من ممارسيها ومؤيديها وحفظتها.

ولقد انتهج دارسو مواد الإبداع الشعبي نهج الدارسين والباحثين الأنثروبولوجيين في وضع استبيانات فولكلورية للعمل الميداني، يسترشد بها الباحثون في جمع مواد بحثهم الميدانية تبعاً لطبيعة كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. فقد وضعت استبيانات لفروع الأدب الشعبي، من حكايات وأمثال... إلخ... واستبيانات لفروع الفنون التشكيلية، من أزياء وقمار وحلي وأدوات زينة... إلخ... واستبيانات للرقص وأخرى للموسيقى وللأغاني الشعبية، واستبيانات للعادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الطقسية، إلى غير ذلك من موضوعات علم الفولكلور والمواد الفولكلورية.

وفي الواقع إن هذه الاستبيانات ترتبط بعمليات الجمع الميداني المباشر للمادة في أثناء ممارستها، أو بهدف استشارة ذاكرة الرواة ومن يمارسون ويؤيدون تلك المواد ويحافظون عليها، من خلال وصف عمليات ممارستها وروى نصوص ما يحفظون تبعاً لطبيعة مادة كل موضوع من موضوعات الإبداع الشعبي موضوع البحث، وتبعاً لطراز (Types) وأنماط (Patterns) وأشكال (Forms) أو نماذج (Models) ووحدات (Units) وعناصر (Motifs - Elements) كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. ويراعى في عمليات الجمع الميداني مجموعة من الملاحظات والإرشادات، يتوخاها جامع للمأثورات الشعبية حتى يتمكن من ضمان الدقة في جمع مادة بحثه. ثم يلي عمليات الجمع الميداني عمليات ترتيب وتصنيف مالمجم، تبعاً لأسلوب التصنيف المطبق في مجال عمل الباحث الميداني، وعمليات التصنيف هي، في حد ذاتها، عملية منهجية أيضاً، ترتبط بشكل المادة أو وظيفتها أو مكان شيوعها أو مناسبة أدائها أو ممارستها.

وشكل المادة يرتبط بمجموعة العناصر المكونة لها وظيفية كل عنصر في تحقيق بنية هذه المادة. كما أن مناسبة الأداء أو الاستخدام ترتبط بالسياق الوظيفي للمادة. كما أن مكان الجمع هو وسيلة أيضاً من وسائل تحديد المجال الانتشاري للظاهرة أو الموضوع موضع البحث والدراسة. هذا علاوة على تحديد زمان جمع المادة الذي يساعد في الوقت نفسه على استقراء المجال الزمني لانتشار ظاهرة، أو موضوع ما، في حقب تاريخية معينة، ومعرفة البعد التاريخي بجانب البعد الجغرافي، بوصفها وسيلة من وسائل محاولة معرفة الأصل

الممارسات السلوكية التي ترتبط بأشكال ووظائف وأغراض وغايات هذا الإبداع، إلى غير ذلك من اتجاهات ونظريات ومناهج تتعدد وتتوزع ولكنها تتلاقى في النهاية في عملية علمية أساسية، تتجسد في أنه لا يمكن عمل أي دراسة نظرية أو تحليل علمي تحقيق لأي ظاهرة فركولوجية دون القيام أساساً بعملية مسح ميداني وثقافي شامل لموضوع البحث.

فالعامل الميداني في جمع مواد الإبداع هو الأساس في أية دراسة علمية لمواد هذا الإبداع، واستبيانات الجمع الميداني (Questionnaires) هي أسلوب مهم من أساليب جمع هذه المواد... من حيث إن الاستبيانات هي وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية في استقصاء مادة البحث. كما أنها وسيلة أيضاً من وسائل توحيد النظر العلمي لهذه المادة على اتساع رقعة المكان في مجال البحث، أو اختلاف جامعي هذه المادة، مع ملاحظة أن استبيانات العمل الميداني تتعدد وتتوزع، تبعاً لتعدد وتنوع موضوعات الإبداع الشعبي. كما أنها في الوقت نفسه مجرد وسيلة من وسائل مساعدة الباحثين على استقصاء مادة بحثهم. أما عملية الجمع في حد ذاتها فإنها تعتمد أساساً على فراسة الباحث نفسه وخبرته وثقافته ومعرفة العلمة وكفاياته الشخصية التي تساعده وتعينه على تخطي الصعاب التي قد يواجهها في أثناء عمليات الجمع الميداني، وإجراء المقابلات الشخصية مع الرواة حفظة المأثورات الشعبية وممارسي هذا الإبداع.

فالإبداع الشعبي بطبيعته هو مادة حية، سواء أكانت هذه المادة تندرج تحت مسميات: حفرية حية (Lively fossils)، أم إبداعات متوارثة، أم نتيجة تراكمات ثقافية أو تقاطعات ثقافية، فإنها في النهاية تحقيق لعملية التواصل الثقافي في المجتمع صاحب هذا الإبداع، وهو تواصل ثقافي حي، يتداخل فيه الموروث مع المأثور.

لذلك كان من الضروري والمهم أيضاً جمع عناصر مواد موضوع البحث الميداني من المراجع التاريخية والوثائق القديمة، حتى يمكن الكشف بالدراسة والتحليل والتصنيف عن عناصر الثبات والتغير، وأسباب كل منها واستقراء عوامل التغير، وأشكاله والعلم المسببة له. وفي الواقع، إن ثقافات الشعوب بعمامة تتميز بتلك الحيوية الثقافية، وبخاصة الثقافة المصرية بتعاقب حقبها التاريخية وتداخلاتها الحضارية. وجمع عناصر ومكونات مواد الإبداع من وثائق التاريخ على تنوع طبيعة هذه الوثائق وحقبها المتعددة، ومن الكتب والمراجع ومذكرات الرحالة... إلخ - عملية موازنة ومكاملة في الوقت نفسه لعملية جمع عناصر ومكونات مواد الإبداع الشعبي خلال ممارستها في الحياة اليومية.

بمسح قطاعات ثقافية متعددة ومتنوعة مسحاً جغرافياً وزمانياً في أن (Cross cultural survey)، وتصنيف العناصر للثلاثة والعناصر المتغايرة تصنيفاً علمياً دقيقاً مما يحتاج في الوقت نفسه إلى تحليل علمي دقيق يعي حركة العناصر الثقافية الإنسانية عبر الزمان والمكان.

فالثقافات البشرية لامتياز بمعدل بعضها عن بعض، كما أن كثيراً من الخبرات البشرية متماثلة في كثير من أشكال الإبداع الشعبي الإنساني، يحكم أن طبيعة فكر الإنسان هي طبيعة واحدة، والعملية العقلية عند البشر هي عملية واحدة لامتياز فيها لجنس على جنس آخر. وقد يكون الاختلاف، كما يكون التماثل أيضاً، بسبب اختلاف أو تماثل الظروف البيئية التي تعوق بالإنسان، أو نتيجة لعوامل الطبيعة المؤثرة في الوجود الإنساني والتصور الفكري لواقع الإنسان داخل هذا الكون، وعلاقاتها بما يحوله من هذا الكون.

فمن خلال الاتجاهات الفكرية المتعددة والنظريات المتنوعة في دراسة أنماط الإبداع الشعبي - سواء كان ذلك من خلال النظر التاريخي أو الجغرافي أو للدراسة اللغوية أو للدراسة الأثنولوجية أو للدراسات الإثنوجرافية ومن ثم الإثنولوجية، أو من خلال نظريات تعدد الأصول الثقافية، أو وحدة الأصل للثقافات المختلفة، أو من خلال للدراسة الانتشارية أو للدراسة التنعية العملية، أو أصحاب المدرسة النقدية أو أتباع التغير الثقافي أو للتأق والتداخل الثقافي - فإن عملية الكشف عن بنية أي عمل إبداعي أبدي وأن تعتمد على الكشف عن العلاقة القائمة بين عناصر هذا العمل، باعتبار أن بنية أي عمل ترتبط أساساً بشكل العلاقة القائمة بين العناصر المكونة للشكل للعام للظاهرة أو العمل موضع البحث.

وقد أدى هذا الاتجاه إلى جدلية علمية بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن المنهج الوظيفي يسعى إلى الكشف عن واقع وغايات العمل الإبداعي الشعبي في سياقه الثقافي العام، وليس الكشف عن مضمون هذا العمل فحسب، وهو عملية تعتمد على الكشف عن القيمة الكامنة في العلاقة بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن القيمة ترتبط أساساً بانغائيه أو القصد من العملية الإبداعية خلال ممارستها في الحياة اليومية الجارية. هذا علاوة على ما تقوم به المدرسة الاجتماعية، أو النفسية، أو الاجتماعية النفسية من محاولات للكشف عن الدوافع لعملية الإبداع في تحقيق العلاقات الاجتماعية وتفسيرها، من حيث إنها تعبير مباشر عن ذات المجتمع وخصائصه الثقافية، من خلال دراسة أنماط

كما انه في الإمكان في بعض الأحيان استخلاص عناصر من الماثورات الشعبية أو الإبداع الشعبي من أعمال الفنانين والأدباء والشعراء القدامى أو المعاصرين، سواء ماتضمنت تلك الأعمال من عناصر استلهمها هؤلاء الفنانين من تراثهم الثقافي، أو رصد لجوانب من الحياة اليومية ... وعلى سبيل المثال، فقد أمكن الاستدلال على جوانب عديدة من حياة العرب فيما قبل الإسلام من خلال الشعر الجاهلي، كما تعرف الباحثون على جوانب من عاداتهم وتقاليدهم، بل أنماط من أدوات الزينة والتجميل التي كانوا يستخدمونها. كما أن أعمال الجاحظ، على سبيل المثال أيضاً، قدمت صوراً عديدة من التصورات الأسطورية الباقية في مخيلة العرب، علاوة على أشكال من العلاقات الاجتماعية. كما حفل، أيضاً، كثير من أعمال نجيب محفوظ الروائية برصد لعناصر من الماثورات الشعبية المصرية، إلى غير ذلك من تسجيل لبعض العادات والتقاليد التي سجلها الكاتب بدقة وعناية. كما أن كثير من لوحات وأعمال الفنانين التشكيليين القدامى والمحدثين تزخر بأشكال الأزياء وفنون تطريزها والحلى وأدوات الزينة، إلى غير ذلك من فنون التجميل أو أشكال فنية والصناعات، وكلها مع غيرها مصدر آخر من مصادر جمع المعلومات عن أشكال الإبداع الشعبي التي تعدد في الوقت نفسه طرز الماثورات الشعبية السائدة في فترة من فترات تاريخ المجتمع، قديماً كان ذلك أم حديثاً، وقد حفل كتاب ووصف مصر - مثلاً - الذي وضعته البعثة العلمية الفرنسية إبان الحملة الفرنسية على مصر، بصورة تصور واقع الحياة في المجتمع المصري بأزيائه وصناعاته الشعبية وبعض عاداته وتقاليده وأحفاطه، علاوة على ماتضمنه من رصد تاريخي لهذه الجوانب وغيرها من الماثورات الشعبية المصرية التي كانت شائعة في تلك الفترة من أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر.

وهذه الأعمال الفنية الرائدة لجوانب من الحياة اليومية يجد فيها الباحث مواد قد تساعده على التعرف على مادة لم يكن له أن يتعرف عليها من غير هذه المصادر، وبخاصة مايرتبط بأشكال الإبداع الفني التشكيلي، أو بالصناعات الشعبية التي كانت سائدة في فترة ما من فترات التاريخ، ثم تغيرت أو تبدلت ... ولولا ما سجله لنا الفنان المصري القديم من رصد لجوانب من الحياة المصرية القديمة ما كان لنا أن نعرف أشكال تلك الحياة بانواتها وأزيائها وحليها وأدوات موسيقاها وفنون رقصها، إلى غير ذلك مما تقدمه لنا اللوحات الجدارية والتمائيل والسجلات البردية، من رصد لجوانب تلك الحياة الحضارية العريقة.

ويحتاج هذا الجانب من مصادر المعرفة التاريخية، على تعدد مصادره، إلى عمليات جمع منظم وقُهرسة دقيقة تساعد الباحثين على استخلاص تلك المواد وروصدها مع مايرصده من مواد خلال العمل الميداني للتعرف على مصادر الإبداع المتعددة والمتنوعة في الإبداع الشعبي وأشكال التفسير وعناصر الثبات ... وهي عملية تحتاج جهداً غير يسير، وتتوكل مع الجهد المبذول أيضاً في عمليات الجمع الميداني. ولنا تجربة حديثة في حياتنا المعاصرة حينما تم تهجير جميع سكان منطقة النوبة من جنوب أسوان في مصر - حيث توجد الآن بحيرة السد العالي - إلى شمال أسوان في منطقة كوم أمبو ... فلولا ماتم من تسجيل ورصد وجمع الماثورات النوبة قبل التهجير، ما كان لنا أن نعرف شيئاً الآن - بعد مضي أكثر من ربع قرن - عن أنماط الحياة التقليدية في المجتمع النوبي، وأشكال التفسير التي أصابت الماثورات الشعبية النوبية وأسبابها. ولقد أسعدني أن أكون من أوائل الباحثين الذين اهتموا بهذا الجانب المهم من الثقافة المصرية الشعبية.

كما أن ما تواجهه الآن كثير من الأنشطة الفنية والتربوية وأجهزة تنمية المجتمع من صعوبات في توظيف أشكال من الإبداع الشعبي في الحياة المدنية، يرجع إلى القصور السابق في جمع وتسجيل ودراسة هذه المواد، وهو أمر نسعى الآن إلى تداركه، والسعى إلى تحقيقه بأساليب علمية محدثة ووسائل تكنولوجية ميسرة تساعد على الرصد الدقيق والجمع الميداني الشامل لتلك الظواهرات الفولكلورية التي تتوارى الآن خلف حواجز المدنية ومعطيات وسائل الإعلام وعوامل التغير الاجتماعية والاقتصادية ... إلخ، وهو أمر يلقي على عاتق المسؤولين من الحفاظ على الماثورات الشعبية، باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع القومي، ويوصفها شكلاً من أشكال التعبير عن الذاتية الثقافية للمجتمع وشخصيته القومية، يلقي مسؤولية كبرى ... فعمليات التغير تتم بإيقاع سريع يفوق الإيقاع العلمي الحادث في مجال جمع مواد الماثورات الشعبية، وهو أمر يجب تداركه - كما نحاول الآن - قدر الإمكان من خلال عمليات الجمع والتسجيل والتحليل والتصنيف والدراسة العلمية من خلال مراكز ومعاهد البحث وكليات الجامعات لمصرية.

وهو أمر يتطلب جهداً أكثر واقعية وعملاً أسرع إيقاعاً.. ودراسات أكثر تخصصاً في مختلف فروع وأنماط الإبداع الشعبي علماً ومادة.

قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة

فاروق خورشيد

(١)

تجار لا غزاة

اساساً من منشأ الفكرة نفسها فى الأصل، فقد كان سيفرين يبحث عن مغامرة بحرية بعد أن قام برحلة سابقة من أيرلندا إلى الساحل الأمريكى على متن مركب مصنوعة من جلود الثيران مقلداً فيها رحلة (برندان) قديس البصر الأيرلندى برهبانه إلى أمريكا مستعملاً الوسائل القديمة فى رحلات البصارة القدماء إلى أمريكا، ونجحت رحلة السفينة (برندان)، وبدأ يبحث عن مغامرة بحرية تعيد أساطير البحر القديمة إلى الحياة، ويقول (سيفرين) إجابة على بحثه هذا «لماذا لا أتحدث من أشهر البحارة على مر الزمان، ذلك البحار الذى يعرفه كل طفل قرأ ألف ليلة وليلة. الرجل الذى يستدعى اسمه كل ماثورات البحر.. لماذا لا أختبر أسطورة السندباد البحار؟»، وأوضح أن (السندباد) استقر فى أذهان أهل الغرب باعتباره بحاراً مغامراً، بل «أشهر البحارة على مر الزمان»، وسندباد فى ألف ليلة وليلة ليس بحاراً على الإطلاق، وإنما هو تاجر رحالة، واللىالى تسجل ما يمر به فى رحلاته من مغامرات، وما يشاهده فيها من عجائب. ولكن الرؤية الغربية له حولته إلى واحد من أبطال البحر المغامرين الذين غزوا جزر بحر الكاريبي، وغزوا جزر وسواحل المحيط الهندى على السواء لينهبوا ويسرقوا ثروات بلاد القارة

كنت أعد كتاباً عن رحلتى إلى (عمان)، عندما وقع فى يدي كتاب (رحلة السندباد) الذى يسجل فيه (تيم سيفرين) مغامراته الفريدة فى الإبحار من مسقط إلى الصين عبر المحيط الهندى فى سفينة صنعت من الخامات القديمة نفسها التى استعملها البحارة العرب، فى مثل هذه الرحلات، فى القرون الوسطى وما قبلها، وبالطريقة نفسها التى لا تستعمل المسامير فى تثبيت أجزاء السفينة بعضها إلى بعض، وإنما تستعمل بدلاً منها الحبال المصنوعة من الياف ثمرة جوز الهند، التى تلتصق شجرتها بفزارة فى ظفار وفى جزر المحيط الاستوائية التى تطل عليها مسقط عبر المحيط. والكتاب يصف التجربة كاملة منذ بدأت فكرة، ثم تحولت إلى فعل، فبقيت السفينة (صهار)، ثم خرجت من مسقط إلى الصين مارة بالهند وجزر الهند الشرقية ثم إلى الصين، ترحل بالشراع وتسير مهتدية بالنجوم، ويسيرها بحارة من العرب من أبناء عمان. وقد أسمى سيفرين رحلته هذه باسم (رحلة السندباد).. ولم تات هذه التسمية من فراغ، بل أتت

واقع السنديباد في شيء، وليست من واقع ألف ليلة وليلة في شيء أيضاً. فالعرب على الرغم من قيامهم بالرحلات الباكدة الأولى عبر البحار والمحيطات، وعلى الرغم من أنهم دخلوا أرض أفريقيا وآسيا قبل شعوب أوروبا بكثير، إلا أنهم لم يقيموا رحلاتهم على السفف، ولم يقيموا علاقاتهم على الغزو. وإنما كانت الرحلات رحلات تجارة، وكانت العلاقات علاقات صداقة، وحسن جوار، وتبادل منافع. ولم تقم التجارة عند العرب على الغزو والغزو قط وإنما قامت على التبادل السلعي والمضفي المعتمد على قدرة التاجر العربي على تأمين خطوط المواصلات التجارية بين أقصى الشرق وأقصى الغرب، عبر خطوط ملاحية معروفة ومدرسة ومتوارة، وعبر خطوط برية مؤمنة في الصحراء العربية؛ تربط موانئ الجنوب بموانئ الشمال.. ويظهر منهم قصاصن الأثر، وأهل الدراية بدروب الصحراء وطرقها ورياحها ومواطن الماء فيها، ومواطن الكلا والعشب، ومواطن الإنسان والراحة عبر جبالها وسهولها ووديانها. كما ظهر منهم المعلمون المهرة في أمر تسيير السفن ومعرفة أحوال البحار، والملاحون الحاذقون من أهل سيراف البحرين وعمان، وتقول النكترة سعد ماهر في مؤلفها الضفمن: (البحرية في مصر الإسلامية، وأثارها الباقية) عن هؤلاء هم من «أمثال أبي الحسن محمد بن أحمد بن عمر السيرافي، وأبي الزهر البرختي النافذ، والحسن بن عمر، وإسماعيل بن إبراهيم بن إبراهيم بن حراس النافذ، وعبد الله الريان الكرمان، ومحمد بن بايشاد، وعمران الأعرج الروان الشهير. وأمثال أحمد بن ماجد الذي قاد فاسكردي جاما إلى المحيط الهندي ومنه إلى شبه جزيرة الهند، وعليمان المهرى من رجال القرن العاشر الهجري». وهذه الأسماء التي أورنتها النكترة سعد ماهر أمثلة من بين مئات الأسماء التي اشتهرت عبر التاريخ على شواطئ الجزيرة العربية وأفريقيا الشرقية وغرب الجزيرة الهندية، بل موانئ الصين، ولكن الملاحين والريابنة والمعلمون تلامذتهم من البشارة، وتظل المعرفة محصورة دائماً في دوائر ضيقة، وتظل أسرار المهنة حكرًا على أسر بذاتها.. إلا أن العرب خرجوا على هذه القاعدة حين نوبوا معلوماتهم ونتائج خبراتهم البحرية في مدونات كشفت أسرارها للعالم كله من بعدهم. وفي الثمانينيات من هذا القرن يضع (تيم سيفرين) وسائل العرب البحرية، كما جاءت في موارثهم، موضع الاختبار في (رحلة السنديباد) فيقول: «أحد أهداف الرحلة التاكيد من كيفية نجاح العرب في شق طريقهم إلى الصين، لقد كان هذا إنجازاً رائعاً، فقد

الأمريكية وثروات بلاد أفريقيا وآسيا على السواء. وقد اهتم الروائيون الأوروبيون بهذه الغزوات اهتماماً كبيراً، واعتبروها مصدراً رئيسياً للروايات الرومانسية التي تعمد القرد في مغامراته وتحديده للعرف والمجتمع، وسخرته من كل القواعد المتعارف عليها في العلاقات والسلوك.. وامتدلت هذه الروايات بأصداً العصر المخزني الذي عاشته أوروبا تفرد وتنبه وتنتهك الحرمات، وترتكب من الأعمال الوحشية ضد السكان الوطنيين ما لا ينسى التاريخ تعاسته وبشاعته إلى الأبد، ذلك الذي لن تفسله من ذاكرة البشرية كل ادعاءات الحضارة والمدنية والدين، وهي الشعارات التي رفعها هؤلاء القراصنة لتبرير جرائمهم في أمريكا أو في الهند وأفريقيا، وهذه الروايات التي شكلت جزءاً مهماً من أدب المغامرات الغربي تهتم بالأحداث والصراعات والمعارك البحرية والبرية على السواء، وأبطالها مهرة في تسيير السفن وفي استخدام أدوات القتال في البحر والبحر معاً. وقد لعبت هذه الروايات دوراً رئيسياً في إضفاء ألوان براقة على هذه المرحلة المخزية من تاريخ أوروبا، وتاريخ الإنسانية كلها على السواء. فجعلت من لصون بحر الكاريبي كهنئ مورجان وبيتر بلند ويلاك بيرد أبطالاً مغامرين يمتازون بالشهامة والخلق، ويتمتعون بالجسارة والإقدام، كما جعلت من لصون المحيط الهندي كالفونسو البريكير وفاسكردي جاما وذليذا أساطير حقيقية في عالم الاكتشافات، والبطولات، وإرساء الحضارة الغربية على جوانب المحيط الهندي وبحر العرب. والصورة الحية لهم جميعاً هي البطل الذي يرفع سيفاً في يد ومسدساً قديماً في يد، وبين أستانه خنصر، وهو يلق تحت سارية سفينة يرفرف عليها علم من أعلام دول الغرب، والرياح تعبث بشعره المعقور، وترجرج سطح السفينة تحت قدميه..

وهذه الصورة وإن كانت تماثل أحلام طفولة أبناء الغرب الرومانسية، الآتية من أعماق حقب التاريخ المظلمة والمتوحشة، بصورة البحار المقاتل المغامر.. إلا أنها لا تزيد في حقيقتها عن تجسيد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التي شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية للعاصرة التي بدأت من وقتها على انقراض الحضارة الإسلامية، التي دمرها هؤلاء الأبطال اللصوص، واستمرت حتى الآن، تأخذ كل يوم شكلاً وصورة، ولكنها لا تتغير في منهجها وأدواتها: السيف والمسدس مرة، والمدفع والدبابة مرة، والصاروخ والرؤوس النووية مرات ومرات.. هذه الصورة التي تجسدت فيها شخصية سنديباد عند (سيفرين) وغير سيفرين، ليست من

(أرشميدس) و (إيسقلاوس) الذي يذكر ابن النديم في الفهرست أن له «كتاب الأجرام والأبعاد وكتاب المطالع، وكتاب الطلوع والغروب»، و (هرمس) وله مجموعة من الكتب في النجوم وتسيير الكواكب وأسرار النجوم. و (بطليموس) وهو صاحب كتاب (الجسمي) وهو، عنده، علم الفلك العربي، ويقول عنه ابن النديم في (الفهرست): «هو أول من عمل الأسطرلاب الكروي والآلات النجومية والأرصاء، والله أعلم. ويقال إنه رصد النجوم قبله جماعة منهم (أبرخس)، وقيل إنه استأذنه، وعنه أخذ، والرصد لا يتم إلا بالآلة، فالتبدي بالرصد هو صانع الآلة...». وهذا الجدل الذي يسوقه ابن النديم يؤكد اهتمام الكتاب العرب بهذه الكتب وأصولها، ويحدد لنا ابن النديم مهداً دخوله إلى الثقافة العربية بقوله: «أول من عني بتفسيره وإخراجه إلى العربية يحيى بن خالد بن برمك، ففسره له جماعة فلم يتقنوه ولم يرضه ذلك. فكتب لتفسيره أبا حسان، وسلم صاحب بيت الحكمة، فالتقناه واجتهدا في تصحيحه بعد أن أحضرا النقلة المجلدين، فاختبرا نقلتها وأخذوا بإصلاحها وأصحها...». وهذه العبارة من ابن النديم تكشف منهج الترجمة عند العرب وما تميزت به من دقة في محاولة نقل النص نقلاً سليماً، فهناك النقلة المترجمون، وهناك المصححون والمحررون الذين يحققون جانبى الفصاحة والصحة. والصحة تعنى سلامة الترجمة ودقتها والفصاحة تعنى دخول الترجمة في الثقافة العربية الصحيحة اللغة الواضحة العبارة، عند مثليتها من العرب. ويذكر ابن النديم من العلماء الذين تمت ترجمة كتبهم (ثان الإسكندري)، وله كتاب العمل بالأسطرلاب وكتاب المخل الجسمي و (إبرن) وله كتاب العمل بالأسطرلاب و (إبيون البطريق) ويقول عنه ابن النديم: «وأحسبه قبل الإسلام ييسير أو بعده ييسير، وله من الكتب: كتاب العمل بالأسطرلاب المسطح». ويذكر ابن النديم، إلى جوار علماء الروم الذين نقل العرب عنهم، علماء الهند، كذلك، فيقول: «ومن علماء الهند من وصل إلينا كتبه في النجوم والطب: باكهر، راحة، صكة، داهر، أفكي، زلكل، إريكل، جبهر، إندى، جبارتى...». فالعرب، إذن، قد بحثوا عن العلوم في مظانها، وإن كانوا قد اهتموا بالعلوم القديمة من ميراث الإنسانية، وخاصة في الطب والهندسة، فقد كان علوم الفلك ورصد النجوم أهمية كبيرة عندهم. وهم حين الغوا لم يبدؤوا من فراغ، ولا من مجرد التجارب والمحاولات الشخصية كما تصور (تيم سيفرين)، وإنما هم اعتمدوا في تأليفهم على رصيد العلم الإنساني السابق عليهم إلى جوار تجاربهم ومحاولاتهم، ولهذا صدقت

أبحروا حول ريع العالم تقريباً حين كانت السفينة الأوروبية العادية تعاني من صعوبات الملاحة وهي تشق طريقها عبر القناة الإنجليزية. وقد شق العرب طريقهم لا عن طريق الحظ ولكن عن طريق حسابات دقيقة. وقد كشفت الدونات العربية القديمة بعض أسرار نجاحهم: إذ أكدت أنهم كانوا يستعملون النجوم لا الشمس في تحديد مواقعهم، كما حملت هذه الدونات بعض الإشارات الغامضة عن خرائط وكتب ملاحة يبدو أن البحارة العرب كانوا يحملونها معهم في رحلاتهم وهي دونات منقولة عن ملاحظات الملاحين المهرة والأكثر خبرة». ويقول: «وفي القرن الخامس عشر ظهر كتاب سرعان ما بدأ يزعج الاستقرار عن الغموض الذي كان يحيط بوسائل الإبحار العربية. وكان مؤلف الكتاب عمانياً، وكان جباراً بارداً من مدينة (صور) يسمى أحمد بن ماجد، وكان أحد البارزين من البحارة والمعلمين في عصره. ومن حسن الحظ أن ما كتبه قد بقي لنا، وإننا ترجمناه واستطعنا أن نتعرف عليه عن طريق أحد الباحثين الإنجليز، وهو (ميرالديتيس)... وكنت أمتلك نسخة مترجمة من (تيتيس) لكتاب أحمد بن ماجد على ظهر السفينة صحرار، وعن طريقها بدأت تجاربي للتعرف على الوسائل البحرية العربية القديمة... ثم يحكى لنا سفيرين عن الصعوبات التي واجهته في تطبيق ما جاء في هذا الكتاب وأولها أن النص قد كتب شعراً، وأن الشعر قد استهوى ابن ماجد أحياناً حتى طغى على المادة العلمية نفسها. والكتاب واحد من سلسلة كتبها كتبها ابن ماجد جميع فيها خلاصة المعرفة للملاحة العربية الباكه، وقدم لها مجموعة من المعلومات الفلكية المهمة تحدد مواقع النجوم ومساراتها على مدار السنة، وكيفية تحديد هذه المسارات في السماء، ويتنقل من هذه المقدمة الضرورية إلى كيفية تحديد مواقع السفينة، وكيفية تحديد خط سيرها، والآلات البدائية والصامسة التي استخدمها البحارة في تحديد هذه المسارات. وقد تبع سفيرين، في رحلته هذه، الأبيات وما تقدمه من معلومات ونجح في تحقيق ملاحة ناجحة من شواطئ عمان إلى شواطئ الصين.

فالعرب لم يتقنوا فنون الملاحة البحرية وحسب، وإنما كانوا حريصين على تدوين معلوماتهم في مؤلفات، تجمع إلى جوار علوم الإبحار، العلوم المساعدة الأخرى، وأمعها علم الفلك. وعلم الفلك علم قديم نقله العرب، فيما نقلوا من علوم الهندسة والطباعة، عن الأمم القديمة، وخاصة الروم الذين عرفوا أهم علمائهم، ومنهم (إقليدس) الذي ترجموا كتبه وشرحوها وألفوا عليها وعقبوا على ما فيها من علوم، وكذلك

معلوماتهم، ولهذا أيضاً نجحت محاولاتهم التطبيقية التي قامت على الدرس والبحث، إلى جوار التجريب والمعاينة. وندهش حين نطالع في الفهرست أسماء العلماء العرب الذين كرسوا أنفسهم للبحث عن هذه العلوم وترجمتها ثم التأليف استناداً إليها وإضافة لها.

وقد قسمهم ابن النديم إلى ثلاثة أقسام، فهناك طبقة القدماء ثم طبقة المحدثين وطبقة المعاصرين، ويعنى بهم المعاصرين له ممن اقتربت سنوات وفياتهم من سنة تأليف الكتاب. ويحكى عن بيت كامل تخصص أفراد في البحث عن العلم وهم (بنو مرسى) ويقول ابن النديم عنهم: «وهؤلاء قسم ممن تناهوا في طلب العلوم القديمة، وبنوا فيها الرغائب، واتبعوا فيها أنفسهم، واتفقوا إلى بلاد الروم من أخرجها إليهم، فاحضروا النقلة من الأصقاع والأماكن بالبذل السخي، فاظهروا عجائب الحكمة، وكان الغالب عليهم من العلوم: الهندسة والحيل والحركات والموسيقى والنجوم..» ويذكر ابن النديم في الطبقة الأولى: الماهاني، والعباس، وثابت بن قرة وولده، وميسى، وبنان بن ثابت، وإبراهيم بن سنان.. ومن الطبقة الثانية يذكر: الفزاري، وله كتاب القصيدة في علم النجوم وكتاب العمل بالأسطرلاب وعمر بن الفرخان وابنه أبا بكر، وما شاء الله، وله كتاب السفر وكتاب صنعة الأسطرلاب والعمل بها وكتاب الأمطار والرياح، وأبا سهل بن الفضل بن نويخت وسهل بن يشر والخوارزمي وكان (منقطعاً إلى خزانة الحكمة للمأمون)، وله مؤلفات في عمل الأسطرلاب، وحسن بن عبدالله والحسن بن الخصب وأبا معشر البلخي الفلكي المشهور وآخرين، ويذكر في الطبقة الثالثة كثيرين ومنهم يحيى القس وأبو الوفاء والكويهي والإنطاكي. ولا يتكفى ابن النديم بذكر العلماء المؤلفين في هذا الفن، ولكنه يقف وقفة لاهثة عند الصناعات، مما يشي بأهمية هذه الصناعة ومدى العناية بها ويقول: «كانت الأسطرلابات في القديم مسطحة وأول من عملها بطليموس، وقيل عملت قبله، وهذا لا يدرك بالتحقيق، وأول من سطح الأسطرلاب أبون البطريق. وكانت الآلات تعمل بمدينة حران، ومن ثم تثبتت وظهرت، ولكنها زادت، واتسع للصناعة العمل في الدولة العباسية منذ أيام المأمون إلى وقتنا هذا، فإن المأمون لما أراد الرصد تقدم إلى ابن خلف المروزي فعلم له ذات الحلق، وهي بعينها عند بعض علماء بلدنا هذا، وقد عمل المروزي الأسطرلاب» ويعدد ابن النديم أسماء (الصناع) الذين تخصصوا في هذه الصناعة، وأسماء علمائهم الذين اشتهروا من بعدهم..

وتهمم الدكتور سعاد ماهر في كتابها (البحرية في مصر الإسلامية) بذكر المخطوطات الباقية حتى الآن للمؤلفات في علم الفلك وخاصة في دراسة آلة الأسطرلاب وكيفية العمل بها. ففي مكتبة الاسكوريال مخطوط لكتاب (العمل بالأسطرلاب للكرى) لأبي العباس الفضل التيزي، وفي بطرسبرج وفي خزانة المشكاة مخطوطات لكتاب (رسالة الأسطرلاب) لأبي الحسن عبدالرحمن بن عمر الصفوي، وفي المتحف البريطاني وفي برلين وفي مكتبة المجلس النيابي بطهران مخطوطات لكتاب (استيعاب الوجوه الممكنة في صنعة الأسطرلاب) لأبي الريحان البيروني، وفي المكتب الهندي بلندن مخطوط لكتاب (رسالة في عمل الأسطرلاب) لنصر الدين الطوسي.. وهكذا.. بل إن الدكتور سعاد ماهر تذكر أن مخطوط (صنعة الأسطرلاب والعمل بها) تأليف: (ما شاء الله اليهودي) الذي عاش أيام المنصور وظل حياً حتى أيام الخلفية المأمون قد فقد أصله العربي، وأن (تثني) قال في كتاب (علم الفلك: تاريخه عند العرب): «إن الأصل العربي قد ضاع ولم تنج من التلف إلا ترجمة لاتينية له، طبعت في أوروبا ثلاث مرات في القرن السادس عشر..» وكما تعرف (سيفيرين) على كتاب ابن ماجد من ترجمة إنجليزية له، يتعرف العالم على كتاب (ما شاء الله) من الترجمة اللاتينية له، وكما أخذ العرب العلم أعطوا العلم، وكما استقروا بأنوار المعرفة التي سبقتهم انواروا للعالم ضروب المعرفة لتتروى لمن يأتي بعدهم. ونسى (تيم سيفيرين) في كتابه (رحلة السندباد) أن يذكر إن علوم البحار الحديثة إنما بنيت على أسس من هذه المخطوطات العربية القديمة التي ترجمت إلى اللاتينية ولغات أوروبا فنقلت إليهم ما عرفه العرب من علوم العالم القديم مضافاً إليها جهودهم العلمية الخاصة التي أثرت هذه العلوم وحفظتها وطورتها لينتقلها علماء الغرب بعد ذلك، والندش أن الكثير من الصناعات البحرية المستعملة في العالم، الآن، مازالت تحتفظ بأسمائها العربية القديمة، إما كما هي، وإما محرفة لتوائم اللغات التي نقلت إليها. وإن كان رجال العلم الأجانب قد اهتموا بالمؤلفات العربية في هذا الميدان، فإن المكتبة العربية المعاصرة تشهد قصوراً واضحاً في جهد الباحثين المعاصرين فيه، وتقول الدكتورة سعاد ماهر: «إلا أن هذا التراث القيم الذي حفظته لنا المكتبات ينقصه التنسيق والتجويب ليرى الذرر وليكون أقرب منالاً وأكثر دفعا، وعلى الرغم من كثرة ما تركه لنا أجدادنا ووفرته في ميدان علوم البحر، فإن عدد الكتب التي ألفها العلماء الأجانب في فنون البحر عند المسلمين يفتقر، بنسبة كبيرة، ما

التفتنا إلى المنجزات العلمية المتوفرة للغرب، وما صاحبها من تطور اجتماعي وثقافي وفني متميز لفتنا إلى محاولة التقليد والإقادة مرة، وإلى محاولة الرفض والمقاطعة مرة، وإلى محاولة المواءمة بين وجودنا العريق، وهذا الواقع المتطور مرات ومرات، مما خلق حالة مد وجذب ثقافية وحضارية دائمة بيننا وبين السواحل الآخر من البحر الأبيض ودوله، قابلتها حالات شد وجذب ثقافية وحضارية أخذت أكثر من شكل وأكثر من وسيلة..

الأمر في آخره، إذن، أن همومنا المعاصرة طفت، في رؤيتنا التاريخية بخاصة والثقافية بوجه عام، على حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التي ندين لها بوجودنا. الأمر الذي إنساننا، تماماً، حقيقة النابع الثقافي التي كونا منها حضارتنا، وإنساننا، أيضاً، أن حضارة الغرب قامت، أساساً، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية في كافة فروع المعرفة والعلم والحضارة والفن وبماسة.. فالحضارات لا تولد من فراغ، وإنما هي تبدأ من حيث انتهت الحضارة التي سبقتها، تلك الحضارة التي أذنت إلى ما حققت فترلت وخذلت إلى مرحلة الشيخوخة لتسلم قيادها وميراثها كله للحضارة الفتية الجديدة الصاعدة، وبداننا نحاول أن نتزجج أنفسنا من جذورنا الحضارية، لنتنسب إلى أوروبا وحضارتها وثقافتها في كل شيء، بل وصل الأمر بنا إلى إدخال لغات أوروبا القديمة ضمن مناهج التدريس في جامعاتنا لا كرافد من روافد الثقافة، وإنما كرافد أساسي للثقافة التي نريدنا. وأصحاب هذه اللغات أسلمونا عطائم الحضارى في هذه اللغات القديمة وترجمناها واستفدنا منها وطورناها، ثم أسلمناها إلى أصحاب اللغات المعاصرة المنشقة عنها، فعادوا يتعلمونها ليصلوا حاضرمهم بماضيهم: هذا الوصول الذي تم، أولاً، عبر اللغة العربية نفسها. ولكن هذا الوصول لم يتم لهم بمعطيات حضارتهم القديمة وحدها، وإنما تم بمعطيات العالم القديم كله وحضارته، تلك المعطيات التي عرفها العالم الإسلامي وترجمها إلى اللغة العربية، ثم أضافها ومزجها كلها فيما أسلمه إلى حضارة الغرب من معطيات. ويقول الأستاذ جورجى زيدان في كتابه (التعمد الإسلامي) في جزئه الثالث: «إن المسلمين نقلوا إلى لسانهم معظم ما كان معروفاً من العلم والفلسفة والطب والنجوم والرياضيات والأدبيات عند سائر الأمم المتعمدة في ذلك العهد، ولم يفانروا لساناً من اللسان الأهم المعروفة إذ ذاك إلا نقلوا منه شيئاً، وإن كان أكثر نقلهم عن اليونانية والفارسية والهندية. فأخذوا من كل

ألفه الكتاب العرب المعاصرون في هذا الميدان..» وربما كان هذا هو السبب في أن حصيلة ثقافتنا العامة عن تاريخنا البصرى تكاد تصل إلى الصفر. ففي كل ما ندرس من كتب التاريخ، وفي كل ما نقرأ من المؤلفات المطروحة للتداول العام عن قضايانا التاريخية، لا نجد حصيلة حقيقية لدور البحر في حياتنا العامة، وفي صلاتنا التاريخية، وفي علاقاتنا بشعوب البحر وخاصة بحار العالم جنوبى الجزيرة العربية.. ومن هنا كاد يتسرب في أعماقنا، أو هو قد تسرب بالفعل أن علاقاتنا البحرية انحصرت في حوض البحر الأبيض المتوسط، وارتبطت بدوله منذ أقدم العصور التاريخية، ويرز في حياتنا الثقافية معنى العلاقة بأثينا وروما حضارياً وثقافياً واجتماعياً. كما احتلت مدن البحر الأبيض المتوسط البحرية دوراً مهماً في تاريخ معاركنا من أجل الحفاظ على استقلالنا الوطني مرة، والقوى مرة، والإسلامى مرات.. ووقف رجال التاريخ عند معارك بحرية بارزة في هذا البحر من شواطئه تركيا إلى شواطئه الأندلس مروراً بشواطئه الشام والشمال الأفريقى وجنوب أوروبا وجزر البحر الأبيض المتوسط صغيرها وكبيرها على السواء.. وربما كان الأمر في هذا أن الیقظة المعاصرة لشعوبنا تمت وأوروبا في قمة السلم الحضارى، كما أنها كانت في قمة القوة العسكرية التي سمحت لها بحسم الحروب القديمة ضمننا بانتصار شامل وعام، أوقع شعوب المنطقة ودولها تحت السيطرة العسكرية والاقتصادية والثقافية لدول وشعوب أوروبا التي غدت بحكم انتصارها وتفوقها الشعوب المسيطرة على مقدرات المنطقة لفترة الیقظة كلها.. وربما كان الأمر في هذا، أيضاً، أن یقتلنا المعاصرة ارتبطت بمعارك دامية مع أوروبا وقواها، متمثلة في معارك عسكرية منذ أيام المماليك في نهايات الحروب الصليبية، ثم الحملة الفرنسية أيام نابليون، ثم معارك محمد على وهزيمة أسطوله في (نصارين) ثم هجمات فرنسا وأنجلترا الشرسة التي أدت إلى استعمار كامل لدول المنطقة من المحيط إلى الخليج إلى عمق أفريقيا وآسيا وصولاً إلى الهند والفلبين، إلى معارك عرابى ورشيد عالى وعمر المختار والهندي وعبدالقادر الجزائرى وغيرهم في مختلف أجزاء المنطقة على اتساعها، ومعتملة كذلك على ثورات داخلية مستخدمة تلجأ إلى كل الوسائل والأساليب من حروب العصابات وانشطة الفدائيين ومظاهرات الشوارع والإضرابات والمقاطعة السلبية التي تزعمها غاندى، إلى محاولات اللقاء في أرض وسط كمعارك المفاوضات المريبة التي شاهدها وعاصرتها وعانت منها كل هذه الشعوب.. إن

أمة أحسن ما عندها.. فكان اعتمادهم في الفلسفة والطب والهندسة والمنطق والنجوم على اليونان، وفي التجم والسير والآداب والحكم والتاريخ والموسيقى على الفرس، وفي الطب والمقايير والحساب والنجوم والموسيقى والاتفاصيص على الهنود، وفي الفلاحة والزراعة والتنجيم والسحر والطلاسم على الأقباط والكلدان، وفي الكيمياء والتشريع على المصريين. فكانت ورثا أهم علوم الآشوريين والبابليين والمصريين والهنود واليونانيين، وقد مزجوا ذلك كله واستخرجوا علوم الإسلام، وهذا الذي يقوله جورجى زيدان تؤكد كنه كتب التراث القديمة، ففي الفهرست أن الأمير خالد بن يزيد بن معاوية أمر بترجمة كتاب هرمس، وهرمس هذا حكيم مصري تحيط بوجوده خرافات كثيرة وذكر ابن النديم أنه ترجمت له كتب في السحر والفلك والكيمياء والفلسفة، ويقول عنه ابن القطي في كتابه (تاريخ الحكماء) إنه اسم إله مصرى قديم هو نعلش الإله (شمس) الذي نسب إليه قدماء المصريين كل العلوم والاختراعات والمعارف السحرية.. فهو أبو الحكمة عندهم، وهو أبو الحكمة والعلوم عند العرب.. وتقول عنه الدكتور سعاد ماهر: «جرت العادة أن تنسب إليه أصول كل العلوم والفنون، فقد ذكر اسمه في كثير من المخطوطات التي تبادل صناعة الأسطراب وغيرها من الآلات الفلكية على أنها من صنعه أو أن ولده (لاب) هو أول من قام بعملها». وفي الفهرست أيضاً أسماء فارسية تنقل عنها الخرافات التي سادت عن هيئة السماء والأرض ومنهم (برنجت) المنجم الفارسي الذي كان يصاحب الخليفة المنصور العباسي، وهو الذي أشار بمكان بناء بغداد، وولت البده في بنائها، بعد استشارة النجوم. ويذكر الفهرست كذلك أسماء العلماء الهنود وما نقل عن اللغة السنسكريتية من علوم، ومن أهمهم الفلكي الهندي (برهمنيت) الذي ترجم له الفزاري كتابه عن حركات الكواكب والنجوم.. المسألة، إذن، ليست العلم اليوناني وحده، وإنما المسألة في علوم الحضارة الإنسانية في شرقها وغربها على السواء.. وإذا كان العلماء المعاصرون، وكذلك الكتاب والمثقفون، قد أنستهم الهوس الثقافية والسياسية والحضارية المعاصرة كل هذه الحقائق، إلا أن الكتاب القدماء كانوا يعرفون هذه الحقائق جيداً، ويولونها كل عنايتهم وبحثهم. ولعل وقوفهم عند مصادرهم الثقافية الشرقية وخاصة الفارسية والهندية كان أكثر من وقوفهم - بكثير - عند مصادرهم الغربية وخاصة اليونانية، ولهذا نستجد آثار هذه الثقافة أكثر وضوحاً في الأعمال الشعبية وخاصة الأعمال الروائية، ومنها السير

الشعبية العربية المعروفة جميعها، ومنها على التخصيص كتاب حكايات ألف ليلة وليلة التي كانت جذورها الروائية الأولى هندية عن ترجمة فارسية، أو هندية فارسية مشتركة. والمدهش، وتأكيداً للروابط الحقيقية التي تربط بيننا وبين الثقافة الشرقية، أننا حين طبعناه في مطبعة بولاق عام ١٨٣٥م، طبعناه عن مخطوط عربي جاء لنا من كلكتا، ويسمى علمياً (نسخة كلكتا الثانية) نسبة إلى البلد الذي احتفظ به ورعاه، ونسخه، ثم جاءنا منه عبر محبٍ أجني لقرائنا الغنى.

والثقافت الكتاب القديمة إلى هذه الحقيقة هو الذي أمدنا بالعديد من المؤلفات المهمة عن البحار الجنوبية، وعجائنها وجزرها، وعادات سكان هذه الجزر، وعادات سكان السواحل، وطرق حياتهم، وغرائب حيواناتهم، وأنواع نباتاتهم، مما يعد تسجيلاً ثقافياً مهماً لشعوب آسيا وسواحل أفريقيا، وسكان الجزر الضيقة، وأشياء الجزر التي تملأ المحيط الهندي وتمثل بؤر الحياة فيه؛ ولهذا أيضاً كان الاهتمام بالبحر وعلوم وصناعة السفن وأنواعها، وطرق الملاحة ووسائلها. وقد عكست ألف ليلة وليلة كل هذه المعارف المتاحة علمياً إلى جوار حكايات البحارة والتجار والمغامرين، بينما لا نرى في الليالي كلها مغامرة واحدة تقوم على السلب الجري أو القرصنة بمعناها الذي عرفته المغامرات البحرية الأوروبية، فقد انحصر هم العرب في أن يكون البحر مطية لتجارهم، ووسيلة أساسية في مد خطوط الثروة الإنسانية بين جنوب العالم وشماله.. وتحولات حكايات ألف ليلة وليلة حتى لترجم أو المنقول منها، إلى خدمة هذا المحتوى الأصلي الذي أهتم به المجتمع العربي منذ عهده السحيقة الأولى؛ أعني تبادل الثروات، وإيضاً تبادل المعارف والخبرات.

(٢)

المغامرة والمعرفة

صديق (فون جرونباوم) حين نكر في كتابه (حضارة الإسلام) أن ألف ليلة وليلة تمثل دور الحضارة الإسلامية ضمن الحضارات الإنسانية التي من بها العالم في حركة تطوره الحضاري. وقد كان يعني أن ألف ليلة حملت حكايات الحضارات القديمة كلها وبنيتها، ثم نقلتها إلى الحضارة الغربية وأصحابها. وإن كانت المقالة قد صدقت فإن المعنى الذي أراده منها جانبه التوفيق والسداد.. فقد كان يريد أن المسلمين حملوا الحضارات القديمة إلى أصحاب الحضارة الحديثة دون إضافة أو تجديد، وأن درهم كان مجرد هذا الوصل بين ماضي الإنسانية قبلهم، وحاضرهم بدمهم، وألف

الف ليلة وليلة ثم تجمعت حول هذه النواة في أرض عربية طبقات مختلفة من الحكايات.. ويحدد أن أول هذه الطبقات بغدادية، ويتردد فيها اسم هارون الرشيد، ويقول: «وبعض هذه الطبقة من وحى الخيال، والبعض الآخر عبارة عن حوادث تاريخية زيد فيها وأعيدت صياغتها..» أما حكايات الصعاليك والجن فهي مصرية وقد بين (نولدكه) أن حكايات الصعاليك فيها عنصر مصري خالص، يصل إلى أصول فرعونية قديمة.

فالمسألة، إذن، ليست مسألة ترجمة، كما أنها ليست نقلًا غير واع عمدًا اعطته الحضارات السابقة، وإنما المسألة الاستفادة من التراث القصصى العالى الذى عرفه العرب عن طريق الترجمة، وعن طريق الاتصال والرحلات، أيضًا، من زمن بعبد، وقصة النضر بن الصارث الذى كان يحاول أن يصرف الناس عن الاستماع إلى القرآن الكريم بما يرويه من حكايات الفرس والروم، وقصة رسم وأسفنديار مشهورة ومعروفة ويقول (أويسترب) فى دائرة المعارف الإسلامية: «فى القرنين السابع والثامن ليلاد المسيح بدأ الاتصال بين العرب وفارس وما يليها من البلاد الشرقية، وجداً فى نقل مادة القصص والأساطير عن هذه البلدان» ثم يقول: «ومنعت الحضارة العربية وتعددت جوانبها فى القرون التالية، وألفت قصص مبتكرة فى حواضر العالم الإسلامى. وأخذ فن القصة، مع غيره من مظاهر التطور الفعلى، ينتقل شيئاً فشيئاً من المشرق إلى المغرب؛ نجد هذا كله مثلاً فى كتاب ألف ليلة وليلة. وهو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعاً، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة..» وقد تمسح المستشرقون لأصل الكتاب العربى ومنهم (سلفستر ده ساس) وأضع فقه اللغة العربية الحديث وأول عالم أسهب فى بحث ألف ليلة، ومنهم أيضاً ولجم لين الذى ترجم جزءاً من ألف ليلة، بينما أخذ آخرون بنظرية الطبقات فى قصص ألف ليلة وليلة.

ومع كل هذه النتائج التى توصل إليها الباحثون المخلصون، فقد ظلت ستائر الشك مسدلة على الدور العربى فى تأليف ألف ليلة وبخاصة والقصة العربية بشكل عام، فرجرونيانوم) ينكر على العقيلة العربية قدرتها على الإضافة والإبداع، و (أولبريى)، كما يقول الأستاذ أحمد أمين فى كتاب (فجر الإسلام)، يرى أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف، ويعقب الأستاذ أحمد أمين قائلاً: «أما ضعف الخيال فلعله منشأه أن الناظر فى شعر العرب لا يرى فيه أثراً للشعر القصصى ولا التمثيلى، ولا يرى الملاحم الطويلة

ليلة وليلة، بذاتها، شاهد وأضح على خطأ المعنى الذى راج يؤكد عليه ويحاول إثباته. فإن كانت آثار المعطيات الوافدة إلى الليالى من الحضارات السابقة موجودة إلا أنها حملت الأثر الإسلامى، والإضافات العربية واضحة ومميزة، ويقرر (أويسترب) فى دائرة المعارف الإسلامية أن كتاب ألف ليلة وليلة: «هو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعاً، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة..» الواقع أن الذى أوقع (جرونيانوم) فى الخطأ، ومعه مجموعة ضخمة من المستشرقين، هو النص الوارد فى الفهرست لابن النديم من أنه كتاب مترجم عن الفارسية، فيما تم ترجمته عنها من كتب، وهو كتاب هيارد، غث، كما يقول. وكذلك نص السعوى فى (مروج الذهب) الذى يقول عن أخبار إرم ذات العماد: «إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظلمها من تقرب من الملوك برواياتها، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إليها، والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية مثل كتاب (هزار افسانه)، وتفسير ذلك بالفارسية «خرافة» ويقال لها (افسانه)، والفاس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته شهريار وجاريته نيا زاد: إذ إن القصص فيهما قول صريح بالترجمة والنقل إلا أن النصين معاً يشيران إلى القصة الأم فى ألف ليلة، وهى حكاية شهريار وشهريار وفى وقت مبكر جداً. وقد التفت الدارسون إلى هذا فإخذوا بنظرية الطبقات التى ذكرها (ده غويي) الذى قال إن الكتاب يتكون من طبقات متعددة، وقال إن إحداها ألفت فى بغداد، وإن الأخرى، وهى أكبر وأوسع، كتبت فى مصر. وفصل (نولدكه) هذه الطبقات تفصيلاً دقيقاً، ويقول (ليتمان) فى دائرة المعارف الإسلامية: «وأثارت هذه البحوث (أويسترب) فحاول أن يصنف القصص المستقلة فى ثلاث طبقات، تشمل الأولى هيكل الكتاب والقصص المأخوذة عن الكتاب الفارسى هزار افسانه، وتشمل الثانية القصص التى أخذت من بغداد، وتجمع الثالثة القصص التى أضيفت إلى الكتاب فى مصر، وقال، فى الوقت نفسه، بوجود قصص أضيفت إلى الكتاب فى زمن متأخر جداً..» ويبنى ليتمان، نفسه، فكرة الطبقات هذه فيقرر «أن النواة الأصلية لكتاب ألف ليلة وليلة مأخوذة عن كتاب قصصى فارسى يعرف بكتاب هزار افسانه ربما نقل إلى العربية فى القرن الثالث الهجرى، وأن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندي» ثم يقول فى مكان آخر: «وعلى هذا فإن هذه القصص التى أخذت من كتاب هزار افسانه هى التى تكونت منها نواة كتاب

المقاييس الخارجية، يفرض محاولات لبن العلمية في جدل طويل، لينتهي إلى القول بأن قصاصي العرب كانوا يعرفون كيف يطعمون القصة الأجنبية بالطابع المحلي، وكيف يولقون بينها وبين ما يحيط بهم، غير أنه كانت تعوزهم الحاسة القصصية الفنية الروائية التي تمكنهم من أن يصنعوا الشيء الوطني بالصيغة الأجنبية، ويكسبه جو بلاد غير بلادهم.

السؤال عندنا أن عظمة ألف ليلة وليلة بوصفها عملاً قصصياً فرض نفسه فرضاً على عقل ووجدان هؤلاء الدارسين، كما فرض نفسه على عقولهم، فترجموه إلى كل اللغات، ودرسوه دراسة المتعجب المندهش، وكان تسليمهم بعظمة ألف ليلة وليلة كخيلاً بأن يسلموا بعظمة الشعب الذي ابداعها وأضاف بها إلى الفن الإنساني الكثير. وكان هذا أكثر من احتمالهم، فكانت المحاولة هي فصل هذا الأثر عن أصحابه ومبدعيه، وسلجهم قهقهم الطبيعي في إضافة هذا الإبداع إلى التراث القصصى العالمى. فدأؤهم الطبيعى للإسلام والحضارة الإسلامية، ودأؤهم الطبيعى للعرب والتراث العربى، انعكساً ماثلاً على أحكامهم التى تبذل من مرحلة البرفض إلى مرحلة التجنى، بل تصل فى بعض الأحيان - كما سبق أن رأينا - إلى مرحلة السباب والإقذاع فى القول. وإذا كان لابد من التسليم بعظمة الليالي وعظمة بنائها الفنى، وعظمة محتواها الفنى والاجتماعى على السواء، فلا بد من فصل العمل عن أصحابه، إما بنسبته إلى غيرهم، وإما بإثبات عدم قدرتهم أصلاً على الإبداع، لا عقلياً ولا وجدانياً، ولا خلقياً أيضاً.. فالف ليلة وليلة بوصفها معلماً حضارياً شامخاً لا يجب أن يُسلم للعرب بأصقيتهم فى نسبتها إليهم لأنها تثبت حقيقة الدور الحضارى المهم الذى قامت به الحضارة الإسلامية، وما قدمت من معانٍ وقيم دفغاً عن الإنسان وإعلاءً لوجوده هذاً ومعنى ونضالاً. وقد ريدنا على هذه اللقولات ذات الأبعاد عميقة الدور فى دهم الدور العربى والإسلامى فى تاريخ العالم فنقلنا فى كتاب (فى الرواية العربية) عن الدور العربى فى القصة: «.. إن العرب فى العصر الجاهلى كانوا يعرفون القصص، والقصص كانت باباً كبيراً من أبواب ادبهم، وفيها دلالة كبيرة على عقليتهم وحجياتهم.. وهم قد عرفوا ألواناً متعددة من هذا الفن. عرفوا قصص الأنبياء، وقصص الشعوب، وقصص الأمكنة، وقصص الملوك والأبطال.. ثم قلنا بعد هذا: «.. وأخذ العرب القصص، أيضاً، ممن جاورهم من أمم، إما نقلاً كاملاً يذكرون فيه أصل القصة، وإما فيما يشبه ما نسميه اليوم بالاقتراس، إذ يمجرون فى القصة ثلاثاً نوقمهم ويثبتهم

التي تشيد بذكر مفاخر الأمة كالإيالة هوميروس وشاهنامة الفردوسى، ثم هم فى عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب فى تأليف الروايات ونحو ذلك..» وهذه الفقرة لاحتاج إلى الرد عليها فقد أوفيناها حقها من التعقيب فى كتاب (فى الرواية العربية). ولكنها تمثل انسياق الدارسين العرب الكبار لمثل هذه اللقولة التى تمثل موقفاً ظاهراً ظلماً بئياً، وهو قول يتفق مع مقولات (رينان) و (مرجليوث) وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال، بل يقررون أن العرب لا يعرفون المعنويات ولا قيمة لها عندهم. وسنجد امتداداً لهذا أو إسهماً فيه عند (أو يسترب) نفسه الذى يقول فى صدر حديثه عن ألف ليلة وليلة فى (دائرة المعارف الإسلامية): «كان العرب منذ أقدم العصور - جميع المشارقة - مشغولين بالاستماع إلى القصص الخيالى، ولكن ضيق أفقهم العقلى بعض الضيق جعلهم يأخذون معظم مادة هذه القصص عن غيرهم، أمثال الفرس والهنود». والعبارة تحمل تناقضاتها فى داخلها، فالشغوف بالاستماع إلى القصص الخيالى، عنده فى ملكة التلقى ملكة التخيل وإعادة ترتيب ما يتلقاه، فالمتلقي عادة هو المبدع فى إعادة تركيب ما تلقاه. أما مسألة ضيق الأفق العقلى فهى كلمة سباب لا كلمة علمية تقوم على أدلة ثابتة وفحص علمى نزيه، أما مسألة الأخذ عن الفرس والهنود فمأذ عن النخيرة الضخمة من أيام العرب وحكايات حروبهم فى الشمال، وماذا عن قصص الجنوب ومغامرات ملوك حمير، وحكايات عاد والتبابعة وأخبار الملوك والفرسان وهى إبداع عربى يستند إلى أسس من أحداث التاريخ، ما إن أشار إليها القرآن الكريم حتى اكتظت كتب التفسير بالقصص التى لا أصل هنذى أو فارسى لها.. واحتكاك العرب بالهند والصين ولد حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة وغيرها من مثيلاتها، واحتكاك العرب بالفرس ولد هذه الحكايات وحكايات منتشرة والقصص العديدة التى حكيت وألفت حول النعمان والمتجربة، واحتكاك العرب بالروم ولد حكايات ذات ألهمه وقصص الفترخ فى الشام ومصر وغيرها من الشغور، واحتكاك العرب بأوروبا وإد حكايات الظاهر بيبيرس وغيرها من القصص التى حكى معارك المائلك ضد الصليبيين. وليس معنى وجود الأسماء والعادات والأماكن التى عرفها العرب فى معاركهم ضد هذه الشعوب، وفى تعاملهم التجارى معها أنهم نقلوها نقلاً، ولم يؤلفوها تأليفاً، وفى حديثنا هذا رد على (أويسترب) أيضاً الذى يستمر فى تحامله على العقلية العربية، فى البحث نفسه، فى رده على (كين) حين احتج على عروبة القصص فى الليالى باستعمال

وحياتهم.. وكذلك أخذوا من أساطير الشعوب التي خالطوها وعرفوا ثقافتها. وامتزجت هذه الأساطير بأساطيرهم في تفاعل حيوي وتلاحم عضوي، أتاح لها أن تثوب في المفاهيم العربية، وأن تتلحم مع الأساطير العربية ليكون الناتج قصصاً يمثل للثقافتين العربية وحدها، ولكن مفاهيم الإنسانية وتراثها في مرحلة من مراحل تطورها في هذه المنطقة التي اتاحت لها ظروف للتجارة والرحلة أن تتعايش وتتعاف وتثرى وجردها بالأخذ والعطاء.

والجدير بالملاحظة أن ألف ليلة وليلة ليست مجرد عمل قصصى نكتفى منه بالمتعة وإثارة الخيال، ولكن هذه المجموعة من القصص تمثل تجميعاً ضخماً للمعارف العربية القديمة، والمعادن والتقاليد التي عرفتها هذه المجتمعات سواء في الصحراء أو في المدينة أو في اللواتي، أو على ظهر السفن. وتقول الدكتور سهير القلماوى في كتابها (ألف ليلة وليلة): «أما أثر الحضارة الإسلامية في تكوين الكتاب لولاً واحداً عاماً فقد كان أقوى ما يكون في تصوير الحياة الاجتماعية. تلك الحياة التي كانت تكون واحدة في عواصم الدولة ومنحها الكثيرة. وقد عكست الليالي هذه الحياة وصورتها صورة واضحة، وصيغت القصص كله، قديماً وحديثاً، بصيغتها..» وقد اعتمد (لين) على بعض الظواهر الاجتماعية المتكررة، في كتابات الليالي، في تحديد عصر الصورة الأخيرة، ويحدده بأنه القرن الخامس عشر الميلادي وأوائل القرن السادس عشر، كما يستطيع بالوسيلة نفسها تحديد الوطن صاحب الصياغة الأخيرة بأنه مصر.. وبالوسائل نفسها يصل (أوساس) و (شوفان) بأن المؤلف للنسخة الأخيرة لليالي مصرى، وإذا كانت هذه المعارف والمعلومات التي ملأت الليالي قد قادت الدارسين في طريق أدى إلى استنتاج عصر صياغتها الأخيرة، ووطن هذه الصياغة وجنسية من صاغها، فإنها في الطريق العكسى تقودنا إلى هذه الثروة الضخمة من المعلومات التي تجمعتنا ننسج من شكل المجتمع في هذا العصر وعلاقاته والوان الثقافة السائدة فيه. وهذا يقودنا إلى تصور حجم المعلومات المتداولة في هذا المجتمع وحقيقة مصابرها. وتلاحظ الدكتور سهير القلماوى: أن الثقافة الإسلامية العامة قد تركت في الكتاب آثاراً في بعض أنواع القصص، وتقول إنها: «تركت إشاراتاً من المعلومات تراها غريبة عن القصة، ولكنها حشرت فيها لتزيينها؛ كما نجد في الكلام عن عجائب البر والبحر في ثانيا كثير من القصص، ولكنها تركت آثاراً قوية في بعض القصص فأصبحت موضوعاً كما نجد في قصة السندباد

التي يكاد يكون موضوعها قاصراً على سرد هذه المعلومات وإضافة ما تصوره الخيال إليها، كذلك نجد اشتتاً من معلومات تاريخية تثبت، هنا وهناك، عن غير قصد إليها؛ بل في غير قصد إلى روايتها رواية تاريخية، استغلها القاص أحياناً فكأن منها قصة هي الأهم، وجعل الحادثة التاريخية هي المنظر الذي تدور فيه الأحداث التاريخية.. وتسوق الدكتور سهير القلماوى أسماء عدة قصص اسمت بالطابع التاريخي للدلالة على هذا الرأي.. ونحن نتفق معها على وجود هذا الكم من الغرائب في قصص السندباد، وإن كنا لا نتفق معها في أن هدف القصة وموضوعها كان هذه الغرائب، فالأهداف الفنية وراء قصص السندباد كثيرة ومتعددة. ووجود الغرائب فيها كان شيئاً طبيعياً يساعد على تحقيق الهدف الفني منها، إذ نحن قد نكون أمام عمل فنى يتحدث عن بحث الإنسان عن الحقيقة بأى ثمن، وتحث أى مخاطرة، ورغم أى كم من الأخطار والصعوبات، فوجود الأخطار والصعوبات، جزء من العمل القصصى؛ يحقق صدقه الفنى، ويؤكد المعنى الخلقى، والهدف الفنى منه في أن. وقد تكون هناك تفسيرات أخرى للقصة يراها الناقد الأبى حين عكوفه على دراستها ودراسة أحداثها، إلا أنه لا يجعل من سرد عجائب البحر والبر هدفاً لها، وإنما الأمر أنها ثقافة العصر ومعلومات التي تفرض وجودها وتراثها على العمل القصصى ليكون انمكاساً للأناس والأحداث فحسب، وإنما ليكون أيضاً سجلاً لمعلوماتهم وثقافتهم وعاداتهم مما يبرر - فنياً - أحزانهم ومعاناتهم وطموحاتهم جميعاً.. وقد لاحظت الدكتور سهير القلماوى في دراستها القيمة للكتاب أنه يحوى مجموعة ضخمة من «الأخبار المنقولة نقلاً عن كتب الأدب». وتقسيم هذه الأخبار إلى عدة مجموعات، المجموعة الأولى ولم يعمل فيها القصص فنه ولم يزلها شيئاً من عنايته نلقها كما هي أو اقرب ما تكون إلى أصلها، والقها في الكتاب لقاء، فلم يهد لها باكثراً من قوله: «ما يحكى..» والمجموعة الثانية خضعت لشيء من التنظيم. أما المجموعة الثالثة فهي عمل قصصى كامل، استوجاه القصص من الخبر نفسه، ولكنه لم يلتزم به التزاماً كاملاً، فاعتبره أساساً لتحريكه نحو الإبداع الحقيقى.. قد نسمي هذا اقتباساً، وقد نسميه محاكاة، ولكنه آخر الأمر إبداع فنى حقيقى.

ومن هنا جاءت هذه القصص ذات الأصول التي تعود إلى أخبار تاريخية، أو أخبار أدبية، ولكن قاص الليالي يعيد تشكيلها من جديد، ويقدم رؤية خاصة له تحمل محتوى فنياً لم يكن في الخبر الأصلي حين إيرادها في كتب التاريخ، وكتب

الأدب، أو كتب المجمعات عن حكايات القضاة أو الوزراء أو الشعراء أو الحكماء والفُحَلة. ومن هنا، أيضاً، كانت هذه القصص ذات الأصول التي تعود إلى سير شعبية معروفة، أو حكايات شعبية متداولة، ولكن قاص الليالي يعيد تشكيلها من جديد، أو يضيف إليها قصصاً جديدة مستخدماً الشخصيات نفسها في أحداث جديدة، وواضح أنه يريد بها أن يعبر عن مضمون فني جديد، وأن يحملها مضامين اجتماعية وأخلاقية جديدة..

ومن هنا كانت الليالي تعكس الوضع الثقافي الرسمي والشعبي معاً، ولم تكن مجرد عمل يسوقنا إلى التعرف على الحياة الاجتماعية للأمة الإسلامية وحسب، بل كانت أيضاً الوعاء الفني الأدبي الذي حمل إلينا صورة الحياة العقلية لهذه الأمة على المستويين الرسمي والشعبي كذلك. وقد وجد قاص الليالي في حكايات الجوارى فرصته الفنية في تقديم ثقافة العصر، فالجوارى لم يكن يشترين لجرد المتعة الحسية بأنثيتن وجمالهن فحسب، ولكنهن كنّ وسيلة من وسائل التثقيف والتعليم أيضاً، وكانت قيمة الجارية تتوقف على مدى إتقانها لفنون الغناء والرقص، ومدى إتقانها أيضاً للمعارف وحفظها للمعلومات، واستظهارها للشعر والأدب والأخبار، بل لدى معلوماتها الفلسفية والطبية أيضاً. وقصص اختبار معلومات الجارية ومدى ثروة ثقافتها كثيرة في ألف ليلة وليلة؛ من نزعة الزمان في قصة عمر النعمان إلى شواهي ذات الدواهي، في القصة نفسها، إلى تودد في قصة المسماة باسمها. وتدعشنا تودد باستيعابها إلى جوار الشعر والنوادر وأداب السلوك، استيعابها لعلم الفقه والقراءات والمطب والطب والفلسفة والفلك والعاب النرد والشطرنج، ولكننا نستلمح إتقانها لهذه العلوم إلى الحد الذي يجعلها تتفوق على العلماء الذين يناظرونها وأحد إثر الأرض، وهم جميعاً من حملة العلوم الرسمية والمشهود لهم بالتفوق فيها، إلا أنها تبرز في إجاباتها بين العلوم الرسمية والمعارف الشعبية وخاصة التنجيم والطب الشعبي والأمثال السائدة، والمعتقدات المتوارثة، إلى جانب لجونها إلى اللغز، وهو من المواد الشعبية المحببة عند العامة، والتي تعالج أن تقدم الذكاء واللباقة لتحلّ محل المعرفة العلمية، فتضع خلاصة المعرفة في إجابات ذكية على هيئة ألغاز تتطلب عمق المعرفة الشعبية المتوارثة وشعور الرؤية فيها. فإذا كانت المادة الثقافية التي تعكسها الليالي تبدأ من الطب الذي يؤلف فيه الطبيب (جيراردو) - كما تقول الدكتور سهر القلماوي - رسالة لنيل الدكتوراة في الطب فيحدد بها (مزاج) سكان

البلدان التي كانت مسجوراً لحكايات الليالي وأنهم من أصحاب (المزاج الصفراوي) «مستدقلى على هذا وبغيره مما أراد بيانه بخصوص من الكتاب نفسه» فهو يمتد ليشمل، في مزيج من العلم والفلكلور، والمعارف البحرية، والمعارف الجغرافية للبلدان والجزر والمحيطات التي ارتادتها سفن أبطال القصص في ألف ليلة وليلة.. والكثرة الهائلة من هذه المعلومات تحكي عن سعة انتشار المعنى الثقافي في ضمائر الكتاب الذين كتبوا الليالي، وكذلك في ضمائر العامة الذين تلقوا الليالي. فمن خلال الأحداث الطريفة والمشوقة ترسبت في عقول المتلقين مجموعة المعلومات العلمية في كل العلوم المعروفة للعصر وترسبت، أيضاً، مجموعة المعارف الشعبية التي تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، والتي تجعل، في الوقت نفسه، يبقايا أسطورة قديمة بكل رموزها المعرفية والفنية المهمة؛ ترسب كل هذه المعارف في عقل المتلقى ونفسه على السواء، لتزود لا بالمعرفة، بكل صورها، وحسب، وإنما بكل الموروث الشعبي، وكل المعرفة الفولكلورية السائدة في وجدان العصر.. والمعرفة الإسلامية تمثل قمة المعرفة السائدة في هذا العصر. ومصادرنا، إلى جوار التأليف والترجمة، الاتصال المباشر كذلك، ويخلص لنا الهداى في كتابه (الوش المرقوم) هذا المصدر الأخير بقوله: «لم يصل إلى أحد خير من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب وكانوا يخلطون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها في البلاد، وكذلك من سكن الشام خير أخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وهما من فحة آتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان في ظل الملوك السائرة». وهذه العبارة على أهميتها لا تلت إلا أنظار قلة قليلة من الدارسين للمعرفة العربية التي أصبحت بعد ذلك جزءاً من المعرفة الإسلامية، ودلالاتها البالغة تتركز في اعتماد العرب على الملاحظة والتطلع إلى المعرفة، وعلى الجمع في رحلاتهم وتجاراتهم بين التجارة، والمغامرة، والمعرفة دائماً بالإضافة إلى كل هدف آخر من أهداف هذه الرحلات.. وقد أكد المسعودي في مقدمة كتابه (مروج الذهب) على هذه الحقيقة المهمة: إن جعل الرحلة والأسفار مصدرًا من أهم مصادر الكتابة في التاريخ، فهو يؤكد على ضرورة المعرفة بالمرور التاريخي الذي سبق تدوينه، فيقول: «وكان مما دعاني إلى تأليف كتابي هذا في التاريخ وأخبار العالم وما مضى في أكتاف الزمان من أخبار

رئيسية من وسائل المعرفة قبل الإقدام على التأليف والتدوين. وربما كان الأمر أن الحضارة الإسلامية أخذت بمبدأ وحدة المعرفة من البداية؛ فليس هناك تخصص دقيق إلا فيما ندر، والمدونات العربية القديمة تهتم بكل العلوم الإنسانية المتاحة، وتضيف إليها بلا تردد المعارف الشعبية المتوفرة والسائدة، والمؤلفون العرب لا يجدون حرجاً في أن تتناول مؤلفاتهم أكثر من علم وأكثر من مادة معرفية دون تردد، ومطالعة سريعة لكتاب الفهرست لابن النديم تؤكد لنا هذا المعنى. فرغم تقسيم الكتاب إلى عشر مقالات، وتقسيم كل مقالة إلى عدة فصول إلا أن هذه المقالات متداخلة في موضوعاتها. كما أن أسماء المؤلفين تتكرر في أكثر من فن وأكثر من مقالة، وأبو هشام الكلبي نموذج لهذا؛ فاسمها كتبه تأخذ في الكتاب من صفحة ١٤٠ إلى صفحة ١٤٢، وهى فى الأخبار والشعر والأدب وأخبار الأوائل وأخبار اليمن وسيف وأخبار الإسلام والأسمار وأيام العرب والعجائب الأريمة والأقاليم وأسواق العرب وعاداتهم. وينقل ابن النديم فى مستهل المقالة السابعة عن أبي سهل بن نوبخت فى كتاب (اللمهان) تاريخ العلم وكيف بدأ وكيف زال عندما فسدت الدولة القديمة؛ كاهل بابل ومصر والهند، ثم عودة اهتمام الناس بالمعرفة، وتكامل هذه المعرفة على عهد (جم بن أونجهان الملك) ويقول أبو سهل : «فعرفت العلماء ذلك، ووضعته فى الكتب، وأوضحت ما وضعت منه ووصفت، مع وصفها ذلك، الدنيا وجلالاتها، ومبتدأ أسبابها وتأسيسها، ونجوم، وحال العقائير والأدوية والرقى وغير ذلك»، وواضح من هذه العبارة أن العلم منذ تاريخه الأول وحدة، وأن المعرفة شئ متكامل، ولو عدنا إلى كتاب للمسعودى، نفسه لوحدناه، يتحدث فى مبدأ العالم وتواريخ الأنبياء، وجغرافية العالم من جبال وبحار ووديان وأنهار وأقاليم، ويقتطع طويلاً عند عجائب الأمم والبهائم والجزر، ثم يذكر تواريخ الهند والصين والبربر والفرس ومصر والسودان والميونانيين والإلانية والصقالية واليمن والشام والأمم البائدة والديانات القديمة والمعتقدات الغيبية والكهانة والصنم والشعور ويقف عند البيوت المغظمة فى كل هذه الديانات ثم يدخل إلى أخبار ظهور الإسلام وتاريخه وتاريخ الخلفاء حتى خلافة المستكفى بالله والطمع من بعده. ويقول للمسعودى: «فهذه جوامع ما جوى هذا الكتاب، على أنه يأتى فى كل باب مما ذكرناه من أنواع العلوم وفنون الأخبار والآثار سالم تالت عليه تراجم الأبواب»، وهذا النوع من التأليف يمزج الفلسفة بالظن، بالطلب، بالجغرافيا، بالتاريخ، بعبادات الشعوب وتقاليدهم وما تناقلوه من حكايات

الأنبياء والملوك وسيرها، والأمم ومساكنها، محبة احتذاء الشاكلة التى قصدها العلماء وقفاها الحكماء، وأن يبقى للعالم ذكراً مضموداً، وعلماً منقولاً عتيذاً». ثم يؤكد أن المنزلة العلمية لهذا الموروث تختلف وتفتاوى، فيقول: «فقد وجدنا مصنفى الكتب، فى ذلك، مجيداً ومقتصرًا، ومتنهيًا ومختصرًا، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام، حادثة مع حدوث الأزمان»، ويفسر سر هذا التخصيص عند البعض ويحدده بقوله: «وربما غاب البارح منها على الفطن الذكى، ولكل واحد قسط بمقدار عنايته، ولكل إقليم عجائب يقتصر على علمها أهله، وليس من لزوم جهة وطنه، وقنع بما نعى إليه من الأخبار عن إقليمه، كمن قسم عمره على قطع الاقطار، ووزع أيامه بين تضافد الأسفار، واستخراج كل دقيق من معدنه، وإثارة كل نفيس من مكنته.. فالسعودى يجعل من الرحلة، والمغاصرة من أجل المعرفة، شرطاً من أهم شروط التأليف الذى يريد أن يصل إلى الحقيقة، وأن يصل إلى ما فات غيره؛ فجوز، من أدواته أن يشاهد بنفسه، وأن يسمع بنفسه، وأن يختار بنفسه بعد أن يكون قد شاهد وسمع، وقد طبق هذه القاعدة على عمله هو أولاً، فيقول فى اعتذار رقيق وتواضع علمى جميل: «على أننا نعتذر عن تقصير إن كان، أو إغفال أو عرض لما قد شاب خواطرننا، وغمر قلوبنا، من تضافد الأسفار، وقطع القفار». وقبل أن تكمل عبارته نصب أن نقف على تصديق الخواطر والطلب بوصفها مصادر لتلقى العلم والمعرفة، فالمسألة ليست مجرد معرفة عقلية، وإنما هى معرفة تشترك فى تحصيلها الخواطر والقلوب.. ويقول مكبلاً وصف عنايته فى تحقيق هذه الأداة الثالثة من أدوات العالم وهى الرحلة والأسفار: «تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر، مستعلمين بدائع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الاقالييم بالمعاينة، كقطعنا بلاد السند والزنج والصنف والصين والرانج، وتقصصنا الشرق والغرب، فتارة بالخصى خراسان، وتارة بوسائط ارمينية وأذربيجان والهوات والطالقان، وطوراً بالقرق، وطوراً بالشام، فسيرى فى الاقانيق، سرى الشمس فى الإشرق». وهذا السير فى الأرض مع مشرق الشمس وهى طريقها لا يكفى وحده، فما كل هذه المشاق وما كل هذه المغامرة إلا من أجل المعرفة ولذلك فهو يضيف إلى المشاهدة والرؤية، الاستماع والمناقشة، فيقول: «ثم مفارضتنا فى أصناف الملوك على تغاير أخلاقهم، وتباين همهم، وتباعد ديارهم، وأخذنا بمسلك من مواقفهم.. فالرحلة، إذن، تنف إلى جوار الاطلاع على الموروث وإلى جوار الترجمة عن مدونات الشعوب الأخرى باعتبارها وسيلة

للمنهج النظري، ومتطابقة لرؤيته عن التاريخ وعلاقته بالعمران وطائفة الاجتماع - كما يسميها - إلا أنه لا يستطيع أن يكون بهذه الصرامة دائماً. فهو بعد أن يناقش ما جاء في هذه الكتب عن وادي الرمل نافياً لوجوده في المغرب العربي يقول: «هو على ما ذكره من الغرابة تتوافر الدواعي على نقله، وهو نفسه ينقل في تاريخه الكثير من أمثال هذه الأخبار، وكيف لا وهو يتعرض لأيام العرب والحجم والبربر «ومن عاصروهم من ذوي السلطان الأكبر»، فالساحة واسعة جداً، والضمبط الخبيري بطريقته المقارنة صعب ومتعسر لطول المرحلة وكثرة الأحداث والأماكن، ولأن الهدف ليس مجرد التاريخ؛ إذ عنوان كتابه (كتابت العبر وديوان المبتدأ والخبر) فهو يحاول في كتابه ما حاوله الطبري والمسعودي وابن إياس وغيرهم من تحقيق هدف الاعتبار إلى جوار هدف الإخبار. وربما كان هذا هو الدخول الحقيقي إلى الواقع بالأخبار الشاذة والحكايات العجيبة والمشاهدات الطريفة التي تخرج عن العادة والألف. ومن هنا كانت رحلة بن خلدون أيضاً إلى المشرق مستهدفة «الوقوف على آثاره في دواوينه وأسفاره»، وحين يستكمل كتابه، يقول عنه «فجاء هذا الكتاب فداً بما تضمنته من العلوم الغريبة والحكم المصنوعة الغريبة». فاليبحث عن المعارف الغريبة والعلوم الغريبة جزء من مقصد المؤرخين العرب، فهو باهم إلى الاعتبار، وإدراك ضعف الإنسان أمام الكون الواسع الذي يعيش فيه، ويؤوه بنفسه وقوته في وديانه وروابييه. والغزويني يعرف في كتابه (عجائب الطرقات) موقف العجب الذي تحدثه هذه الحكايات عند متلقيها بأنه «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء». وعلى الرغم من أن كتب الرحالة والمؤرخين: كل كتب الأدب في أحيان كثيرة تملئ بالعجائب والغرائب، من المشاهدات وحكايات البحارة والتجار إلا أن هناك كتباً افردت لهذه العجائب وقت نفسها عليها تماماً. ومن هذه الكتب: كتاب القزويني (عجائب المخلوقات) الذي أشرنا إليه، ومنها أيضاً (مختصر عجائب) لإبراهيم بن وصيف شاه، وكذلك كتاب (فريدة عجائب وخريدة الغرائب) لابن الوردي، ومنها أيضاً كتاب (عجائب الهند، بزه وحصره وجزائره) من تأليف (برزك بن شهریار الناذحاه الرام هرمزى) والناخذاه: ريان السفينة. فهو أحد الريان إذن، وما جمعه في كتابه وليد تجاربه مع البصر، ووليد إحصاره وأسفاره في رحلات متعددة بين سواحل الجزيرة الجنوبية (اليمن وحمان) وسواحل أفريقيا الشرقية وبلاد الهند، وجزر الهند الشرقية وحتى الصين. وقد لاحظ (فان ديرلويت) ناشر الكتاب، وهو مستشرق

بعفسها يدخل في أبواب التاريخ والباقي انخل في أبواب القصة الشعبية والحكاية الخرافية، وبعضها الثالث مزيج بين النوعين. وهذا النوع من التأليف أيضاً انخل في باب كتب الإنسان منها إلى أي تخصيص محدد بذاته. ومن هنا كثر النقد لهذه الكتب على اعتبار أنها لا تحقق في اختيار أخبارها، وأن الكثير من أخبارها روايات مفسوسة، وسمى الكثير مما جاء في كتب التاريخ والتفاسير بالإسرائيليات على اعتبار أنها أخبار مفسوسة انخلت على المؤرخين من حلفة يتعصبون للإسرائيليين وينسبون إلى أخبارهم وأنيابهم ما هو خارق لا يقبله عقل أو منطق، فينسبون من خلال هذه الأخبار ما يسمى، إلى الإسلام والفكر الإسلامي، والحضارة الإسلامية جميعاً. وأشد الناقدين لهذه الكتب واحد من أشهر المؤرخين الإسلاميين العظام وهو عبد الرحمن بن خلدون، صاحب التاريخ المعروف باسمه؛ حيث طالب بتطبيق منهج المقارنة بين الخبر وطروقه وأحوال عصره لعرفة صدقه وصدقه، وهو يقول في المقدمة: «... فهو يحتاج إلى اتخاذ متعددة ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبيت يفضيان بصاحبها إلى الحق ويتكبان به عن الزلات والمغالط لأن الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل، ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثر، ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق. وكثيراً ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل المغالط في الحكايات والوقائع، لاعتمادهم فيها على مجرد النقل شكاً أو ثميناً، لم يعرضوها على أصولها، ولا قاسوها بأشدها، ولا سبروها بمعيار الحكمة، والوقوف على طوائف الكائنات، وتحكم النظر والبصيرة في الأخبار. فضلاً عن الحق وتأوها في بيدها ألوههم والغلط».

ويطبق ابن خلدون منهجه في نقد بعض الأخبار التي وردت عن الطبري والمسعودي، فيرفض البعد الذي ذكره عن جيوش بني إسرائيل في التيه، ويناقش، بالمنطق والسياق التاريخي، تعذر تحقق الأعداد التي ذكرها، ونسب هذه الأعداد إلى خرافات العامة من بني إسرائيل، ويصدر قائلاً: «ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم». وبالطريقة نفسها يناقش الأخبار المتقولة عن التبابعة ملوك اليمن وجزيرة العرب ثم يقول: «هذه الأخبار كلها بعيدة عن الصحة، عريقة في ألوههم والغلط، وأشبه بأحاديث القصص الموضوعية... وأياً كانت مناقشة الشيخ الجليل لهذه الأخبار ولتأريخها مواكبة

هولندي، في مقدمته الكتاب، أن التشابه بين بعض من قصصه وحكاياته وبين بعض قصص وحكايات ألف ليلة ويلة يدعونا إلى الذهاب إلى أنهما قد استقيا قصصهما من مصدر واحد، دون أن نذهب إلى أن أحدهما أخذ عن الآخر. ويستدل على هذا بحكايات الأرغ ووداي اللباس والحوت النائم الذي يتحرك حين تشعل النار على ظهره وجبل المغناطيس والفول وغيرها.. وقد التفت الدكتور حسين فوزي في كتابه (حديث السندباد القديم) إلى هذا التشابه، كما التفت إلى تشابه آخر مع كتاب مروج الذهب للمسعودي.. والمدهش أن كتاب عجائب الهند يروي حكاية عن رجل عاد إلى عمان ومعه ثروة طائلة، وأن أحمد بن هلال أخذ منه من الأمتعة خمسمائة دينار فرجع الخبر إلى المقتدر، فغضب وانفذ إلى أحمد بن هلال أن يرسل إليه الرجل وثروته.. والمسعودي يذكر عند حديثه عن بحر الزنج: «وقد ركبت أنا هذا البحر من مدينة سنجار، ومن بلاد عمان مع جماعة من نواخذة السيرافيين» ويعد أن يعد أسماء هؤلاء النواخذة يقول: «وكان ركوبي فيه أخيراً» والأمير علي عمان أحمد بن هلال ابن أخت القتال..» فالمصاحبة التي يرويها كتاب (عجائب الهند) تقع في عهد نفس الأمير الذي زار المسعودي عمان خلال عهده، وعلى هذا فذكر المقتدر، باعتباره الخليفة في نفس العهد، نوع من الخطأ التاريخي الذي تقع فيه مثل هذه الحكايات. فالمقتدر لم يكن هو الخليفة في زمان زيارة أولقيه، وإنما قرأ آلاف الصلحات عنه واختار منها لعامة أخباره، وإن كان قد ذكر أنه عايش المستكفي؛ إذ يقول في موضع عند ذكر قصيدة سمعها وأعجبته «فلم أر المستكفي.. منذ ولى الخلافة، أشد سروراً» منه في ذلك اليوم». ويقول في موضع آخر عند ذكر خلعه على يد أحمد بن بويه الديلمي الذي سمل عينيه: «واستوثق الأمر لأحمد بن بويه الديلمي وشرع في عمارة البلد، وسد البثوق، على حسب ما ينمو إلينا من أخصبائه، واتصل بنا من أفعاله، على بعد الدار وفساد السبل وانقطاع الأخبار، وكوئنا ببلاد مصر والشام، ثم يذكر عن الخليفة الذي تلاه وهو المطيع لله: «ولم ندر لجوامع تاريخ المطيع باباً مفصلاً عن أخباره كإفرائنا لغيره مما سلف ذكره في هذا الكتاب لأننا في خلافته بعده..» والكتاب بالفعل ينتهي في خلافة المطيع لله سنة ستة وثلاثين وثلثمائة.. وبين المقتدر والمستكفي الذي عاصره المسعودي وعاصر من خلعه، القائم والراضي والمتقى. وقد قتل المقتدر سنة عشرين وثلثمائة..

وأياً كان شكنا في صحة رواية (عجائب الهند) لوجود أحمد بن هلال في خلافة المقتدر، فنحن نثق في رواية المسعودي نفسه؛ حيث إنه زار عمان، وأحمد هذا أمير عليها.. و (عجائب الهند) يكرر، كثيراً، إيراد اسم أحمد بن هلال في حكاياته؛ فيما أنه عاصره، وإما أنه كان بعده بزمان قليل. والتشابه الكبير بين حكايات الليالي وحكايات عجائب الهند، وأخبار مروج الذهب، لفت إلى حد كبير. فإذا أضفنا إلى هذا أن أول ذكر لكتاب ألف ليلة ويلة يرد عند المسعودي أثناء حديثه عن إرم ذات العماد وحديث كعب الأحبار عنها لمعاوية بن أبي سفيان؛ إذ ذكر أنها من (الخرافات المصنوعة) وتشبهها بكتاب عبيد بن شريفة؛ إذ هو «مقدول في أيدي الناس مشهور».. ويقول عن هذه الأخبار: «نظمها من تقرب للملوك بروايتها، يصل على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها، وأن سبيلها سبيل الكتب للنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب أفسان، وتفسير ذلك من الفارسية ويقال له أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة ويلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته، روايتها شيرزاد، وسزاد، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء» وكتاب وزره وشماس لم يبق منه شيء، وكتاب ألف ليلة ويلة بقي لدينا بصورته الجديدة، والتي ظلت تتجدد حتى ثبت النص في المخطوطات المجددة التي بائني الآن.. وقد أثار النص بشككه هذا اهتمام المستشرقين، كما أثار كذلك خلافاً حادة بينهم؛ فذهب بعضهم إلى اعتبار النص دلالة على أن ألف ليلة ويلة كتاب مترجم عن الفارسية بكامله.. وذهب البعض إلى أن النص نفسه موضوع ومضاد إلى (مروج الذهب) لأنه يخالف الصورة التي وصلتنا من ألف ليلة ويلة، والتي لا مجال لاعتبارها نصاً مترجماً لشعير الروح العربية بعامة والمصرية الصريحة بخاصة فيها، وكذلك للاحداث ذات الصيغة التالية لعصر المسعودي وابن النديم، صاحب النص الثاني، الذي يورد حديثه عن ألف ليلة باعتبارها نصاً مترجماً.. وإلى هذا الرأي ذهب المستشرق الذي كان أول من بحث في ألف ليلة، وهو (سليمانستر ديه ساس) وأضحى فقه اللغة العربية الحديث. أما (يوسف فون هاسر) فقد خالفه الرأي وأصر على التمسك بنص المسعودي بجميع ما يرتب عليه من نتائج.. وقد نسي الجميع أو أغفلوا باقي فقرة المسعودي؛ إذ وقف عند النقطة التي وقفنا منها في النص، أما باقي النص فيقول: «.. ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى».. وفي نص ابن النديم ورد اسم كتاب (السندباد)

وحده، أيضاً، منفصلاً عن اسم كتاب (هزان المسانة) الذي سمي باسم (الف ليلة وليلة). وهذا يعني، بوضوح، أن السندباد كان كتاباً مستقلاً تمت إضافته إلى الليالي فيما بعد. وهو يعني، أيضاً، أن الصورة التي عرفها المسعودي وقراها ابن النديم من الليالي ليست الصورة التي تكاملت بين أيدينا بشكلها الأخير. وهو يعني، أيضاً، أن هذه الليالي التي عرفها عصر المسعودي ليست إلا النواة لآلاف ليلة وليلة. فمجموعة المعلومات والمعارف التي حوتها الليالي تقل دلالة وأهمية على بعد هدف الليالي وتحولها من مجرد كتاب سمر، إلى كتاب متكامل يضيف، بالفن، كل معاني ثقافة العصر. وقد لاحظنا من قبل أن مجموعة المعارف البحرية في (عجائب الهند) تتشابه مع مثيلاتها في (مروج الذهب)، وأيضاً مع مثيلاتها في (الف ليلة وليلة) بل، ربما، مع ما جاء في كتب الجغرافيين والرحالة العرب من غير المسعودي ويزبك بن شهریار الناخذه، من أمثال الإدريسي وابن ماجد وابن بطوطة وابن خرداذبة والدمشقي صاحب كتاب (نخبة الذهب في عجائب البر والبحر) وكذلك إبراهيم بن وصيف شاه صاحب (مختصر العجائب)، وكذلك تقتني مع ما جاء في موسوعة القزويني (عجائب المخلوقات) وكتاب (فريدة العجائب) لابن الوردي. إن هذه الحقيقة تؤكد أن يد القصاص الشعبي بدأت تعمل في أصل الليالي في حدود الوقت الذي أصبحت فيه هذه المدونات موجودة ومتداولة، أو على أقل تقدير في حدود الوقت الذي أصبحت فيه المعلومات التي جمعها هؤلاء المؤلفون جزءاً من الثقافة الحضارية العربية المتداولة المعروفة ولاشك أن هذا العصر جمعت فيه نتائج رحلات الرحالة الأول، وأضافوا إلى حصيلتهم ما سمعوه وعرفوه من البحارة والتجار والناخذه الذين ألف بعضهم بالفعل: كابن ماجد ويزبك بن شهریار الناخذه الذي يعتمد في كتابه على بصارة آخرين: كالنعماني محمد

و(أسمعيون) الروان. كما يقول كثير: «وحدثني جماعة من البحريين» وغير ذلك من العبارات الدالة على عملية الجمع التي كانت تضاف إلى الخبرة الشخصية والمشاهدة الواقعية من خلال الرحلات أو للمراسيات التي قام بها المؤلفون أنفسهم.. ويستطيع أن نقول باطمئنان إن الشكل الفني لآلاف ليلة وليلة وجد فيه التخصّص الشعبي ضالته في تمثيل قصصها خبراته ومعارفه، فاختارها لكي تقوم بهذه المهمة مهمة التعبير عن قضاياها وآماله وآلامه، وكذلك تدوين خبراته ومعلوماته وتجاريه. ولشكلها الفني الحر المتلاحم، في أن، فضل كبير في توفيق المبدع الشعبي لتحقيق هذه الأهداف من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان. فقد أتاح له هذا الشكل أيضاً أن يراكم الإضافات الفولكلورية التي أحب كل عصر وكل مكان حلت فيه الليالي أن يضيفها في سهولة ويسر، ودون الإخلال بالشكل الفني العام.

وإذا كانت ألف ليلة قد اتسعت لهذه الحصيلة الثقافية الكبيرة، فهي قد اهتمت اهتماماً خاصاً بالثقافة البحرية التي هي دالة على أن حياة البحريين العرب كانت هي المخاطرة الدائمة؛ بحثاً عن المعرفة إلى جوار أهدافها التجارية الأصلية. وحياة البحر تمتلئ بها الليالي في أكثر من قصة وفي أكثر من حكاية، إلا أنها تصد (حكاية السندباد البحري) لتجمل موضوعها الأصلي هذه الحياة البحرية التي عاشها التجار والبحريون والرحالة العرب، ولكي تضمنها حكمة البحر وروح المغامرة، والتطلع نحو المعرفة إلى جوار حصيلة الثقافة العربية الإسلامية من معلومات حول سائر الجيوب في رحلاتهم من البصرة إلى عمان ومنها إلى ساحل أفريقيا، وعبر المحيط إلى الهند والصين، فكانت بهذا ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معانيها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

من الأمثال الشعبية

شوقي على هيك

١ - كلها أمثال شعبية

اعتاد الدارسون في أدبنا العربي أن يقسّموا الأمثال إلى: أمثال فصيحة أو عربية، وأمثال شعبية، يقصدون بها ما جرى من أمثال على لسان العوام باللهجات العامية في الأقطار العربية المختلفة.

وحقيقة الأمر أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبي، فلا يجوز هذا التقسيم في أدب اللسان العربي على اختلاف لهجاته، لأنه كله أدب شعبي، فليست هناك أمثال شعبية وأخرى غير شعبية، فالأمثال جميعها تنسب إلى الشعب، لأنها نتاج لغوي وفكري شعبي قائم على الخبرة الشعبية والتجربة العامة.

والمثل ينطقه الشعب بلغته، سواء كانت هذه اللغة الشعبية فصيحة معربة كما كانت عند العرب الأوائل، أو كانت عامية غير معربة كما هي الآن في اللهجات العربية الحالية، بل سواء كانت تلك اللغة عربية أو أعجمية، فكلها لغة شعبية تخص كل شعب من الشعوب، وبالتالي فكلها أمثال شعبية.

وعلى ذلك، لا يكون القول مثلاً مستوراً إلا إذا ذاع استعماله بين أفراد الشعب، وأصبح سائراً على ألسنتهم،

يضمرونه ويتمثلون به، في الوقت المناسب، لمواقف معين من مواقف حياتهم المختلفة، ثم يناقلونه جيلاً بعد جيل.

فالأمثال تمثل فلسفة الجماهير - كما يقول توريانو Torriano في القرن السابع عشر - وهي أسير طريق من خلاله نستطيع أن نكشف عن طبيعة كل شعب، وعن كونه الفطري، وقدرته البلاغية اللغائية في التعبير. فلكل شعب أمثاله السائرة التي تميزه، وتفصح عن عاداته وقيمه الاجتماعية من خلال تجاربه الإنسانية، كما تعبر عن قدراته الذهنية وملكاته اللغوية، وقد يكون للمثل دلالاته الخاصة في فترة معينة من تاريخ الشعب، أو تكون له دلالاته العامة على مر التاريخ. ولذلك فالأمثال كلها أدب شعبي منه الفصيح ومنه العامي، كما أن منه العربي ومنه الأعجمي.

وقد يقول قائل: ليس في وسعنا أن نعتبر المثل نتاجاً جماعياً، بل لقد صيغ المثل ذات مرة وفي مكان واحد وزمن محدد، وصاغه عقل فرد مجبول على صياغة الحكم والأمثال، ولذلك فالأمثال حكم فردية في منشئها وليست جماعية أو شعبية.

ولكن إذا كانت العقول الفردي هي التي صاغت الأمثال، فإن كثيراً من هذه الأمثال صيغ تعبيراً عن تجربة جماعية أو

والمثل (بالتحريك) لغة في المثل (بكسر الميم وتسكين الاء) وهو الشبه والتظير، وكلاهما يجمعان على (أمثال).

وقيل في أصل كلمة المثل: سميت الحكم القائم صديقها في العقول أمثالاً؛ لانتصاب صورها في العقول، مشتقة من المثل الذي هو الانتصاب.

وقال يعقوب بن السكيت: المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبهوه بالمثل الذي يعمل على غيره.

ويفسر ذلك قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثل»، وهو يرى أن التشبيه هو الأصل في المثل، ويؤكد ذلك بقوله: «فقولهم مَثَلٌ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة. وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثل القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالمثل للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب عَمَلٌ لكل ما لا يصح من المواعيد.

وقيل المثل من (المثيل) الذي يجمع على (مُثَلٌّ) بضم الميم والياء، ويكون بمعنى الشبه والتظير.

وأيا كان الأصل للفرق لكلمة المثل فقد فرقت اللغة العربية بين معنى المثل ومعاني نظائره ومرادفاته اللغوية وكل ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين في صفة أو حالة. فالتد ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين في صفة أو حالة. فالتد ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين في صفة أو حالة. فالتد ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين في صفة أو حالة. فالتد ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين في صفة أو حالة.

وفي اللغة العربية قد خرج لفظ (المثل) إلى معانٍ أخرى، حيث اتسع معنى الكلمة لدلالات كثيرة، فأصبحت تدل على معانٍ: الخبر، والحديث، والصفة، والعبرة، والآية أو الحجة، والمثال أو المقدار، والقول المأثور أو ما يضرب به من الأمثال، والمكانة العليا أو القدر الأعظم، والقُدرة أو النموذج الذي يحتذى. إلى غير ذلك من معانٍ مستوحاة من أصل المادة اللغوية لكلمة المثل.

شعبية، فهي تعبر عن روح الشعب في مواقف من المواقف، كما قد يجد أغلب أفراد الجماعة في المثل تعبيراً عن حالتهم، وكأنه ينطق بلسان حالهم. وسواء كانت التجربة عامة أو خاصة فإن جمهرة الشعب والعامة. كما يقول الكسندر هجرى كراب في كتابه الفولكلور. هم «الذين أذاعوها وروبوها وتواتروها» ولهذا ظهر التصوير والتصريف في أساليب الأمثال. [الأمثال الكويتية المقارنة - أحمد البشر الرومي، وصفوت كمال - ج ١ - ص ١٠].

ونضيف إلى ذلك أن كثيراً من الأمثال مجهول النسب لا يعرف له صاحب، فقد تناقلته الأجيال دون وقوف على ذكر قائله الأول، فأصبح ينسب إلى العامة. وسواء وقفنا على صاحبه أو لم نقف، فهو يصير من المأثورات الشعبية حين يجرى على ألسنة الناس، فمن أهم شروط المثل أن يكون سائراً على أفواه العامة. وما دام قد شاع قوله وتريده بينهم؛ فقد أصبح ملكاً خالصاً لهم، ولم يعد ملكاً لصاحبه أو لقائله الأصلي حتى وإن نسب إليه.

٢ - معنى المثل في اللغة العربية

تعارف الناس جميعاً، مع اختلاف اللغات، فيما بينهم على أن المثل هو القول السائر الممثل بمضمره أى الصالة الأصلية التي ورد فيها الكلام، إذ يشبه به الحال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه كما قال المبرد.

والفاظ الأمثال لا تتغير تنكيراً وتانيكاً وإفراداً وتثنيةً وجمعاً، بل ينظر فيها دائماً إلى مورد المثل أى أصله.

ويعتمد المثل على أن خير الكلام ما قل ودل، فهو يمتاز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية، كما قال إبراهيم النظام، فهو نهاية البلاغة.

وإذا رجعنا إلى معاجم اللغة العربية لنكتشف فيها عن معنى كلمة (المثل) نجد أنها هي لسان العرب تقييد التسوية والمائلة، فيقال: هذا مثله، كما يقال: هذا شبهه.

ولكن الفرق بين المائلة والمساواة - كما يقول ابن برى - هو أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، أما المائلة فلا تكون إلا في المتفقين، تقول: لونه كلونه، وطعمه كلطعمه. فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل: هو مثله في كذا، فهو مساوٍ له في وجه دون وجه.

أما إذا أردنا أن نصف المثل السائر أو القول المأثور بأنه قاعدة عامة أو قانون مطرد يتسم بسرعة الانتشار، فهو Maxim وربما كانت هذه الكلمة أيضاً مكونة من لفظتين الأولى (M) وأصلها (Maat) أى معات، وهى إلهة الحقيقة والعدل وابنة الإله رع، والثانية (axim) وربما كانت تحريفاً لكلمة (axiom) بمعنى القاعدة الأولية ، أو البديهية ، أو الحقيقة المقررة ، أو المبدأ . وعلى ذلك فكلمة (maxim) فى الأصل هى بمعنى : الحكمة المقدسة ، أو القانون الإلهى الذى ينسب إلى (معات) إلهة الحقيقة .

وكذلك حين نريد بالمثل تمويجاً أو مثلاً يضرب عبرة للاحتذاء فهو An example ومنها for example بمعنى: مثلاً ، أو على سبيل المثال ، ومنها أيضاً to Give an ample بمعنى : ضرب مثلاً ، أو to Set an example بمعنى: قرر مثلاً أو قدم قدوة فى حكمة ما . وكلمة Example ربما تشير فى الحقيقة إلى صفة من صفات المثل وهى القول الموجز ، ولعل أصلها لفظتان : الأولى (EX) وهى هنا بمعنى : بلاكذا ، أى تخليد التلى . والثانية ample بمعنى : المسهب أو الواسع أو الفسيح . وعلى ذلك فكلمة examplic تدل على القول الموجز بلا إسهاب .

هكذا تعددت الألفاظ الدالة على معنى المثل فى اللغات الأوروبية بتعدد الصفات أو بتعدد درجات الدلالة المعنوية التى يوصف بها القول المأثور والحكيم ، فى حين أن اللغة العربية قد جمعتها وأضافت إليها كثيراً من المعانى المخففة لمعنى القول المأثور ، وأوجزت ذلك كله فى لفظة واحدة هى (المثل) .

٤ - الأمثال فى القرآن الكريم

إن القرآن الكريم هو كتاب الله، عز وجل، أنزله على خاتم أنبيائه ورسله إلى البشر، بلسان عربى مبين، وقد اتخذ الله من الأمثال للناس، وسيلة من وسائل تعليمهم وهدايتهم إلى الرشاد، فحُزب - سبحانه - الأمثال ذكراً وعبرة، وحُجاً على التفكير، وإيضاحاً لنوى الآليات.

قال تعالى فى كتابه العزيز: «وَلَقَدْ صَرَّفْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ».

(٨٩ - الإسراء)

كما قال: «وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ لَضَرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ».

(٢١ - الحشر)

ومعظم تلك المعانى قد أضافها القرآن للغة العربية فى معنى كلمة المثل، فهى معانٍ قرآنية دخلت اللغة العربية لتزيدها ثروة على ثروة.

٣ - معنى المثل فى اللغات الأخرى

حينما نعود إلى معنى كلمة (المثل) فى اللغات الأخرى غير العربية، ولا سيما اللغة الإنجليزية، نجد أن لها معنى واحداً هو القول المأثور. أما فى اللغة العربية فهى - على ما ذكرنا - كثيرة المعانى، حيث تأتى بمعنى: الخير أو الحديث أو الصفة أو العبرة أو الآية أو الحجة أو المثلال أو القول المأثور وغير ذلك من معانٍ زانها القرآن فأثرى بها مدلول الكلمة.

وكلمة (المثل) فى اللغات الأخرى هى فى الحقيقة كلمات ذات معنى واحد؛ إذ تتعدد الألفاظ الدالة على معنى المثل بتعدد درجات الدلالة المعنوية التى يوصف بها، وهى دلالات لا تخرج عن إعطاءاتها عن كونها صفات لموصوف واحد هو القول المأثور.

فحين نريد بالمثل قولاً تنصت به، ويدل على التجربة الفعلية، فهو Proverb أى قول مأثور محقق ومبرهن عليه بالفعل، وهذه الكلمة تتكون من لفظتين: الأولى (pro) وهى سابقة لغرية تقيد فى هذه الكلمة معنى الاختصاص أو البدلية أو الدلالة على التعلق بشيء ما . والأخرى (verb) وهى الكلمة التى تدل على الفعل والحديث. وبذلك تصبح كلمة proverb دالة على ما يتعلق بالفعل أو يختص به أو يكون بدلا منه. وهذا مثل كلمة pronoun بمعنى الضمير الذى يدل على الاسم أو يضمّر معناه. وعلى ذلك يصير المثل هو القول المأثور الذى يقوم مقام الفعل .

وإذا أردنا أن نعبر عن القول المأثور بأنه عبارة تتسم بالانتشار والاستمرار ، فهو saying . ومعناها as the saying بمعنى : على رأى المثل السائر .

وإن أردنا بالمثل قولاً مأثوراً يقوم على مبدأ مقدر يجب اتباعه ، فهو adage بمعنى : مبدأ سائر أو مأثور، وهى كلمة مكونة من لفظتين : الأولى (ad) وهى تقيد معنى المبالغة فى الصفة أو تأكيدها ، كما تقيد الإضافة إلى الشيء أو الزيادة فيه. والثانية (age) بمعنى: عمر أو دهر أو حقبة أو عصر أو جيل أو دور من الزمن .وعلى ذلك فكلمة (adage) تكون بمعنى القول المأثور جيلاً عن جيل، أى الباقى مع الزمن. وذلك كما فى العلاقة بين كلمتي: just و adjusting.

وفي آية أخرى: «وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ».

(٢٥ - إبراهيم)

ولعل المثل الأسباني الذي شاع غالباً في عهد الدولة الإسلامية، وهو «المثل صوت الله» قد استوحاه قائلوه من مضمون الآية الكريمة: «كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ».

(٣ - محمد)

ولقد وردت مادة (م. ث. ل) اللغوية في القرآن الكريم (١٦٩) مرة بصيغها الصرفية المختلفة. منها (٦٩) آية ورد فيها لفظ (مَثَلٌ) بالتحريك مفرداً، ومنها (١٩) آية ورد فيها لفظ (الأمثال) جمعاً. وقد اقترن لفظ المثل مفرداً وجمعاً بالفعل (ضرب) ماضياً ومضارعاً وأمرأ في تسع وعشرين آية، وبالفعل (صرِفنا) ماضياً في آيتين.

ومن جملة تلك الآيات ندرك معاني المثل التي وردت في القرآن الكريم، وقد أضافها القرآن إلى معناه اللغوي الشائع فزاد اللفظ اتساعاً في مفهومه وتوسّعاً في مدلوله، وأصبحت تلك المعاني القرآنية هي جملة معانيه في اللغة العربية، ومن ذلك:

● ورد المثل بمعنى الخير، كما في قوله تعالى: «أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تُخَلَّطُوا الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُمْ مَثَلُ الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلِكُمْ».

(٢١٤ - البقرة)

● ورد المثل بمعنى الصفة كقوله تعالى: «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي هِيَ وَعْدُ الْمُتَّقِينَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ».

(٣٥ - الرعد)

ومثل ذلك قوله تعالى: «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقِينَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ».

(١٥ - محمد)

وقوله تعالى: «ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي الثَّوْرَةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ».

(٢٩ - الفتح)

أي صفتهم في الثوراة، وصفتهم في الإنجيل.

● ورد المثل بمعنى العبرة، ومنه قوله تعالى: «فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا وَمَثَلًا لِلْآخِرِينَ».

(٥٦ - الزخرف)

فمعنى (سلفاً) أن الله جعلهم متقدمين لكي يتعظ بهم اللاحقون، ومعنى (مثلاً) أي عبرة يعتبر بها المتأخرون.

● ورد المثل بمعنى الآية أو الحجة، كما في قوله تعالى في صفة عيسى: «وَجَعَلْنَاهُ مَثَلًا لِبَنِي إِسْرَافِيلَ».

(٥٩ - الزخرف)

أي آية أو حجة تدل على نبوته.

● ورد المثل بمعنى المثال أو المقدار من الشيء، فالمثل ما جعل مثلاً أي مقدراً لغيره يحذى به. كما في قوله تعالى: «مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالْأَصْحَى وَالْأَسْمَى وَالْبَصِيرِ وَالْسُّبْحِيِّ، هَلِ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا أَمْ لَا تَذَكَّرُونَ».

(٢٤ - هود)

ومنه قوله تعالى: «إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ».

(٥٩ - آل عمران)

● ورد المثل بمعنى ما يضرب به من الأمثال للتوضيح، أي الشيء الذي يضرب لشيء، مثلاً فيجعله شبيهه، وذلك في قوله تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضَرْبٌ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ».

(٧٣ - الحج)

● ورد المثل بمعنى المكانة العليا أو القدر الأعظم، كما في قوله تعالى: «وَالَهُ الْمَثَلُ الْأَعْلَى وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ».

(٦٠ - النحل)

وذلك مثل قوله تعالى: «وَالَهُ الْمَثَلُ الْأَعْلَى فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ».

(٢٧ - الروم)

وهذا تعبير عن بجدانية الله، فلا إله إلا هو، سبحانه وتعالى «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ».

هذه هي جملة ما وقفنا عليه من معاني المثل في القرآن الكريم، وأخيراً يقول الله عز وجل في كتابه العزيز: «وَبِذَلِكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يُعْلِلُهَا إِلَّا الْعَالَمُونَ».

(٤٣ - العنكبوت)

٥ - قالوا عن الأمثال

في مجامع الأمثال وكتب الأدب العربي وتاريخه أقوال وأحاديث عن تعريف المثل ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون

والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، وخلق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شئ سيرها، ولا عم عموها حتى قيل: أسير من مثل».

● ويقول أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الليداني في مجمع الأمثال: «أربعة أحرف سمع فيها فَعَلٌ وفِعْلٌ وهي: مَثَلٌ ومَثَلٌ وشَبْهُ وشَبْهُ وبَدَلٌ وبَدَلٌ وبَنَگْ. فَمَثَلُ الشئِ ومَثَلُهُ وشَبْهُهُ وشَبْهُهُ ما يماثله ويشابهه قدرًا وصفةً. وبَدَلُ الشئِ وبَدَلُهُ غيره. ورجل نَكَلٌ وبَنَگٌْ للذي ينكَل به أعداؤه. وفِعْلٌ لغة في ثلاثة من هذه الأربعة. يقال: هذا مثيلٌ وشبيهه وبديله. ولا يقال نكيلة. فالمثل ما يمثل به الشئُ أي يشبهُ، كالنكَل من ينكَل به عدوه».

● قال الإمام محمد بن علي الترمذی: «إن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء وخفيت عليه، فالعياد يحتاجون إلى ضرب الأمثال، إذ قد خفيت عليهم الأشياء، فحُضِرَ الله لهم مثلاً من عند أنفسهم، لأن عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم. ثم يقول: «فالأمثال ثمرات الحكمة لما غاب عن الأسماخ والأبصار، لتهدئ النفوس بما أدركت عياناً».

● ويقول العلامة أبو السعود في تفسيره: «والتمثيل اللطف ذريعة إلى تسخير الهم للعقل، واستنزاه من مقام الاستعصاء عليه، وأقوى وسيلة إلى تفهيم الجاهل الغبي، وقمع سورة الجامع الأبي، كيف لا؟ وهو رفع الحجاب عن وجوه المحقولات الخفية، وإبراز لها في معرض المحسوسات الجلية، وإبداء للممكن في صورة المعروف، وإظهار للوحي في هيئة المألوف».

● ويقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»: «واعلم أن مما اتفق العلماء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورتها كسأها أبهة وكسبها منقبة، ورفع عن أقدارها، وشب من نازها، وضاعفت قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من اقاصي الأئدة صباية وكلفاً، وقسر الطباع على تعطيها محبة وشغفاً، فإن كان مدحاً كان إبهى وأفخم، وأنبئ في النفوس وأعظم، وأمر للعطف وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على المتدح، وأوجب شفاعاً للمادح، وأقصى له بفرر الهارب والمنازع، وأسير على اللاسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر، وإن كان نماً مسه أروع ويمسه الذع ووقعه أشد، وحده أحد وإن كان حجاباً كان برهانه أنور،

القول الأبي. وأصحاب تلك الأحاديث أو الأقوال أدياء ولغويون مازال يشهد لهم بالبيان، ويشار إليهم بالبيان في تاريخ اللغة والأدب العربيين على مر العصور. فنعلم من هو صاحب كتاب في الأمثال جمعاً أو تاليفاً، ومنهم من هو حجة في اللغة أو حجة في البلاغة ونقد الأدب. ومن أهم تلك الأقوال الخوالد عن الأمثال في تراثنا القديم:

● قول ابن المقفع: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمتلقي، وأقن للسمع، وأوسع لشعوب الحديث».

● قول إبراهيم النخعي في وصف المثل: «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة».

● قول الجرد: «المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه، فقولهم مَثَلٌ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة، وفلان أمثل من فلان، أي أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعالم للتشبيه بحال الأول، فتقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عروقب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عروقب علم لكل ما لا يصح من المواعيد».

● قول يعقوب ابن السكيت: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ووافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهه بالمثال الذي يعمل على غيره».

● وفي تعريف المثل قيل: «سميت الحكم القائم صدقها في العقل أمثالاً لانتصاب صورها في العقل، مشتقة من المثل الذي هو الانتصاب».

● وقال أبو هلال العسكري في كتابه جمهرة الأمثال: «إنها مع إيجازها تصل على الإطناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب، والصفط موكل بما راع من اللفظ ونذر من المعنى».

● ويقول أبو عبيد القاسم بن سلام في مقدمة كتابه الأمثال: «هذا كتاب الأمثال وحكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبالغ بها محاولات من حاجتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيبلغ لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وحسن التشبيه».

● ويصف ابن عبد ربه الأمثال في كتابه العقد الفريد بقوله إنها: «وشى الكلام، وجوهر اللفظ، وحلى المعاني،

وسلطانه... اقهر، ويبانه ابهر.. وإن كان افتخاراً كان شاره
ابعد، وشرفه أجده، ولسانه الذ، وإن كان اعتذاراً كان إلى
القبول أقرب، وللقلوب أخلق، وللسخائم أسهل، ولغرب
الغضب أقل، وفي عقد العقود انثث، وعلى حسن الرجوع
ايث. وإن كان وعظاً كان اشقى للمصدر وأدعى إلى الفكر،
وإبلغ في التنبيه والزجر وأجدر بأن يجلى الغاية ويبصر
الغاية، ويرى، للعليل ويشفي الغليل».

● قال ابن برى: «الفرق بين المساواة والمساواة أن
المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن
التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، وأما
المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين، تقول: نحوه كتحوه وفقهه
كفقهه ولونه ككونه وطعمه ككلمه، فإذا قيل: هو مثله على
الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل هو مثله في كذا
فهو مساو له في جهة دون جهة».

٦ - الأمثال الشعبية تحدث عن نفسها

تناولات الأمثال الشعبية معظم قضايا الإنسان في حياته
العامة والخاصة، وكان لها أثر واضح في واقعه الاجتماعي
الواسع باعتباره كائنًا اجتماعيًا، أو في معاشه اليومي
باعتباره فردًا داخل مجتمع معين من البشر. ولذلك فقد
عبرت الأمثال عن أهم مجالات الحياة البشرية في مجتمعاتها
المختلفة، بحيث لا نجد موضوعاً من موضوعات الحياة إلا
وكان موضوعاً من موضوعات الأمثال في الأغلب الأعم، وكما
يقال: «إننا نعيش بعضاً من مصائبنا في عالم الأمثال».

ولكن هل لنا أن نسأل فنقول: ماذا قالت الأمثال عن
الأمثال؟ أو نقول: ماذا كانت نظرة كل شعب إلى ما يقوله من
أمثال؟ هذا مجال مهم من مجالات البحث والدراسة، يكشف
لنا عن جانب من جوانب التفكير لدى الشعوب على
اختلافها، ومن ذلك المثل العربي القديم «أسير من مثل».

ومن الأمثال الشعبية المصرية العامية في ذلك
قراهم: «المثل للكلام زى البرهان للقضية»، وقولهم: «المثل
للكلام زى الملح للطعام». فالمصري العامي في هذين المثلين
ينظر إلى المثل من ناحية القيمة العملية له والضرورية في
الحديث أو في الحوار والنقاش، مما يدل على أن له دوره
الاجتماعي الجاد بما له من تأثير في العقول والنفوس، فهو
برهان قوي للقضية المطروحة عند الاختلاف عليها، وليس
لمجرد التسلية أو الفكاهة فحسب، بل هو ضرورة الحديث
كالمثل للطعام، «فلا كلام بلا مثل، ولا طعام بلا ملح».

وهكذا إذا تتبعنا ما قيل عن الأمثال في اللغات الأخرى،
فكل منها يكشف عن نظرة العامي في كل شعب إلى ما يقوله
من أمثال، إلى جانب الكشف عن طبيعة الشعب فكرياً ولغوياً
 واجتماعياً.

ومن هذه الأمثال لدى الشعوب الأخرى قولهم:

- الأمثال أبناء التجربة. (إنجليزي)

- المثل السائر قلما يكذب. (اسكتلندي)

- المثل لا يخدع، إنما الفاظ المثل هي التي تخدع.
(الماني)

- التاريخ فلسفة مستمدة من الأمثال. (يوناني)

- كلمة القيصير مثل. (روسي)

- الأمثال عملة الناس. (روسي)

- المثل صوت الله. (أسباني)

- المثل أقصر من منار الطائر. (سويسري)

- بالمثل تشتري بآتيك أحسن درس بأخص ثمن.
(سويسري)

- الأمثال صدى التجربة. (سويسري)

- كثير من الأمثال جافة لكن معناها لطيف. (سويسري)

- الأمثال في الكلام تضيق في الظلام. (بوسيني)

وأخيراً إذا جاز لي أن أضيف من عدى مثلاً إلى تلك
الأمثال فأني أقول: «الأمثال من الكلام كالرحيق من الزهور»،
وأقول: «المثل يسعف في كل موقف».

٧ - طبائع الشعوب

لاشك في أن لكل شعب من شعوب الأرض طبيعته
الاجتماعية الخاصة التي تتمثل في عاداته ومعتقداته
وعرفاته وأفكاره وسلوكياته ونظام حياته وتعاملاته
الإنسانية.

وهذا الاختلاف بين الشعوب في الطبايع لم يكن اختلافًا
مطلقاً، بل توجد بين حلقاته الملققة همزات وصل، ووشائج
قريبى، ومروابط اتفاق، وبرجات التقاء، تؤدي إلى تحقيق
التعارف الإنساني بين أجناس البشر. قال تعالى: «وجهلناكم
شعباً وقبائل لتعارفوا».

- اليهودى لما يفلس يدور على دفاتره القديمة. (مصرى)
- ويرى أيضاً: الخواجه لما يفلس.
- افلس من يهودى نهار السبت. (مصرى)
- لانهم لا يتعاملون بالنقد نهار السبت.
- فى وقت الحاجة الجأ إلى الله أولاً ثم إلى اليهودى. (بولندى)
- عاقب اليهودى بالسوط، المزارع بالمال. (بولندى)
- للمزارع يكسب، والغنى ينفق، واليهودى يأخذ ربحاً. (بولندى)
- ساوم كاليهودى، وادفع كالأخ. (استونى)
- التجارة أفسدت اليهود، واليهود أفسدوا التجارة. (المانى)
- اليهودى للفلس يبحث فى حسابه القديم. (يونانى)
- إذا صافحك اليهودى فعدّ أصابعك. (الجبل الأسود)
- اخذع اليهودى فيحكك، وقلبه يخدعك. (روسى)
- وهناك أمثال شعبية تخص بقية الشعوب، وتصف طباعها على لسان شعوب أخرى، معبرة عن خبرتها معها ورأيها فيها ونظرتها إليها، وقد يكون لتلك الأمثال مناسبتها التاريخية التى نجمت عنها وصارت مضرباً لها. وقد جرت بعض الأمثال على لسان الشعب نفسه معبراً فيها عن حالته، ومن ذلك:
- اليونانيون يصدقون مرة فى السنة. (روسى)
- إذا صافحت اليونانى فاعد أصابعك. (البانى)
- عدّ أصابعك قبل أن تصافح اليونانى. (بلغارى)
- احذر اليونانيين وأن جاساً بالهدايا. (لاتينى ورومانى)
- الاسكتلندى لا يحارب إلا إذا رأى دمه. (اسكتلندى)
- صداقة الروس لاتحمض. (استونى)
- سرور الروس.. الخمر. (روسى)
- العين الزرقاء فى المرأة البرتغالية خطأ فى الطبيعة. (برتغالى)
- فنلتدا مملكة الشيطان. (روسى)
- لستنا فى بولندا حيث النساء أقوى من الرجال. (بولندى)

وقد قامت علوم باكملها لدراسة طبائع الشعوب، والبحث عن مواضع الاتفاق والاختلاف فيما بينها، مثل علم الأنثروبولوجى وعلم الجيوبوليتكا وغيرهما من علوم النفس والاجتماع. وأرجعت تلك العلوم فى جملتها ذلك الاختلاف بين طبائع الشعوب إلى عدة عوامل، من أهمها:

- اختلاف المواقع الجغرافية لمواطن الشعوب، وكذلك تنوع الظروف البيئية والمعيشية.
- اختلاف الأحداث التاريخية، وما مرّ به كل شعب فى حياته الماضية من تجارب وحروب ونظم سياسية، فى إقامته أو فى ترحاله أو فى انتقاله من موطن إلى موطن جديد.
- اختلاف عوامل الوراثة وتباين الأجناس والسلالات بين الشعوب.
- اختلاف اللغات والثقافات والمعتقدات الدينية وطقوسها، ومادرج عليه كل شعب فى نظرتة إلى الكون والإنسان والحياة.
- اختلاف نظم التربية والتنشئة والتعليم من شعب إلى آخر.

وكان للأمثال الشعبية دورها فى التعرف بطبائع الشعوب، وهى بذلك تدخل فى العلوم الإنسانية أو الاجتماعية، من حيث هى علم عملى قائم على التجربة الفعلية والخبرة الواقعية والممارسة الحقلية، فقد عبر كل شعب فى أمثاله عما يكمنه من مشاعر الحب والعداء أو مشاعر الإعجاب والتفوق نحو غيره من الشعوب، مفسراً طبيعة الشعب الآخر حسب نظرتة إليه ونتيجة خبرته به وتجاربته معه، وقد تختلف النظرة من شعب إلى شعب نحو الشعب الآخر باختلاف التجربة، كما قد تتفق عدة شعوب فى نظرتها إليه، مما يدل على غلبة تلك الصفة فى ذلك الشعب.

ولعل الشعوب اليهودى كان أكثر الشعوب احتكاكاً بغيره من شعوب العالم قديماً وحديثاً، لانتشاره وتفرقه فى مجتمعات مختلفة، وإنك كنت فيه أمثال الشعوب، فقد عبر كل من تلك الشعوب عن خبرته مع اليهود فى أمثاله، ولعل معظم تلك الأمثال قد تشابه فى مضمونه، وتقارب فى عبارته، ومنها:

- احتاجوا اليهودى، قال اليوم عيذى. (مصرى)

وقد أورده الرافض الأصغهانى فى محاضراته فى أمثال عوام زمته برواية: أحوج ما تكون إلى اليهودى، يقول اليوم السبت.

تقتصد كل شعب بصقلته التي تميزه أو تقارن بينها جميعاً
في الصلة الواحدة. ومنها:

- كل تشيكي منميتي، وكل إيطالي طيب، وكل ألماني
تاجر، وكل بولندي نبيل. (بولندي)
- خبير لك أن يطردك التركي بسيوفه من أن يطردك
الألماني بقلمه. (صربي)
- ثق بالحية قبل اليهودي، وباليهودي قبل اليوناني، ولا
تثق بالأرمني. (فرنسي)
- الصغار في ألمانيا استاذ في روما. (ألماني)
- الإيطاليون عقلاء قبل العمل، والألمان عند العمل،
والفرنسيون بعده. (لاتيني وروماني)
- يُخدع البولندي بالألماني، والألماني بالإيطالي، والإيطالي
بالأسباني، والأسباني باليهودي، واليهودي بالشيطان.
(بولندي)
- تعلم في إيطاليا، والنس في ألمانيا، وغازل في فرنسا،
وأولم في بولندا. (بولندي)
- كل في بولندا، واشرب في هنغاريا، وتم في ألمانيا،
وغازل في إيطاليا. (بولندي)

- اشفق الألماني ولو كان رجلاً طيباً. (روسي)

- إذا غنى الأسباني فإنه إما أن يكون مجنوناً أو بلا
مال. (أسباني)
- الكلب والفرنسي يتعرفان بعد الأكل. (فرنسي)
- الحرب مع الدنيا والسلم مع إنجلترا. (إيطالي)
- الحرب مع العالم كله والسلم مع إنجلترا. (ألماني)
- احترس من قرني الثور، وحوافر الحصان، وأبتسامة
الإنجليزي. (إيرلندي)
- انجلترا سجن الرجال، وجنة النساء، ومطهر الخدم،
وجحيم الفيل. (إنجليزي)
- لا حرية خارج أوكرانيا. (أوكراني)
- لو لم أكن مصرياً لودت أن أكون مصرياً. (مصري)
- عبارة قالها الزعيم مصطفى كامل في إحدى خطبه
فصارت مثلاً.

وإلى جانب هذه الأمثال توجد أمثال تكسيف من عدة
خصائص لأكثر من شعب في المثل الواحد، أي تعبر عن
وجهة نظر شعب معين نحو مجموعة من الشعوب الأخرى،

المراجع

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - مفهوم « لسان العرب » مادة: (مثل).
- ٣ - الأمثال في القرآن الكريم: محمود بن الشرف، سلسلة (اقرأ)، دار المعارف، (٢٦٥)، يناير ١٩٦٥.
- ٤ - أمثال الأمم الأوروبية، تأليف: سلوين جرتي شامبيون، ترجمة: محمد رضا، دار العرب للبيئاني، ١٩٦٩ - ١٩٧٠.
- ٥ - جميع الأمثال: لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري المعروف بالميداني.
يطلب من عبد الرحمن محمد ملتزم طبع للنسب الشريف بميدان الجامع الأزهر سنة ١٣٥٢ هـ.
- ٦ - الفرائد والقلائد (في الأمثال): أبي منصور الغلابي.
- ٧ - الحكم والأمثال: بقلم حنا الفاخوري، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠.
- ٨ - ١ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب: جمعهما الشيخ يوسف البيستاني، الناشر: دار العرب للبيئاني، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧.
- ٩ - نوابغ الكلم: الزمخشري، الناشر: دار العرب للبيئاني سنة ١٩٨٧.
- ١٠ - شعراء وسوانح: محمد عبد الرحمن صان الدين، المكتبة الثقافية (٤٤٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.
- ١١ - الأمثال العالمية: أحمد تيمور ياشا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٧٠.
- ١٢ - The Oxford Dictionary of English proverbs.
- ١٣ - الأمثال للكروية: أحمد البشر الرومي / صفوت كمال، وزارة الإعلام - الكويت، ١٩٨٤.
- ١٤ - الشعب المصري في أمثاله العالمية: إبراهيم أحمد شعلان.
- ١٥ - أطراف مافي المستطرف في كل فن مستظرف لأخشيبي: شرح ومراجعة الشيخ إبراهيم ومحمد، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

الحكاية الشعبية فى القرن العشرين

تأليف : فالتر اود فولر
ماتياس فولر
ترجمة : أحمد عمار

الديك الصغير قائلا: «قامت اثني الثعلب بجري عبر الغابات المظلمة وعبرت بى الانهار والجبال العالية، وفى النهاية أنقذنى قط وأحد الطيور المغردة، وقد اهتم ممثلو علم النفس، الذى كان قد تأسس فى ذلك الوقت، بالربط بين الحكاية الشعبية وبين النمو النفسى للأطفال. وهم إذ قالوا ذلك، فإنما قالوه عن حق، وذلك لأن الحكاية الشعبية تدعم نشأة الخيال الخصب البناء عند الأطفال. ونتيجة للأقوال السابقة للعلماء النفس، أصبح من البديهي، بعد ذلك، أن تخلص الحكاية الشعبية عمراً معيناً، وبالتحديد السنوات الأولى من المدرسة. وساعد وصول الحكاية الشعبية إلى كتب القراءة على انتشارها وشهرتها، ولكن بقي الرأى السابق، بخصوص تصديق سن معينة لقراءة الحكاية الشعبية، عائقاً منع انتشارها فى جميع المراحل العمرية.

وعلى الجانب الآخر قام العلماء بجمع حكايات شعبية غير موجهة للأطفال: لأنها كتبت بلهجات إقليمية، جمعت فيما بينها اللهجات الألمانية المعروفة من الشمال إلى الجنوب. وفى لوقت الذى كانت فيه تلك الحكايات الشعبية ذات طابع إقليمي، ومرتبطة بالطبيعة فى أوروبا، فقد قام علماء آخرون

يصل بنا الحديث عن الحكاية الشعبية المستلهمة إلى القرن العشرين، وهو القرن الذى بدأ فيه ظهور الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية، الأمر الذى لم يكن ممكناً إلا بعد ظهور العديد من الكتب التى جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التى اهتمت بهذا المجال، والتى ساعدت على تكوين صورة واضحة عنه، بالرغم من جميع الاختلافات بين تلك الأبحاث.

وفى إنجازات الأدباء، نجد أن هناك جمعاً بين تأليف حكايات شعبية مستلهمة (Kunstmärchen) من الحكايات الشعبية الأصلية، وبين تسجيل لحكايات شعبية أصلية (Märchen) وتحولها من المنطوق إلى المكتوب.

وأوضح مثال على ذلك ما قام به الباحث الروسى الكسى تولوستوى (Alexj Nivolajewitsch Tolostoy)، الذى لم يكتف بكتابة «المفتاح الذهبى»، وإنما قام بتسجيل العديد من الحكايات الشعبية الروسية.

وظهر منذ بداية القرن العشرين الاهتمام بالحكاية الشعبية كحكاية تخلص الأطفال، وخاصة تلك الحكايات التى يكون أبطالها من الحيوانات مثال على ذلك عندما يشكو

بجمع حكايات شعبية من خارج أوروبا، مما أرسى المهتمين بتاريخ الثقافات في الأقاليم الأخرى.

وإذا قمنا بتلخيص جميع الجهود التي بذلت في مجال الحكاية الشعبية، ابتداءً على يد علماء النفس، ثم على يد الفولكلوريين، وعلى يد المهتمين بوصف تاريخ الشعوب؛ نصل إلى حقيقة مؤداها أن الاهتمام العلمي بالحكاية الشعبية استطاع أن يحقق تطوراً كبيراً. والرعاية التي أولاها الباحثون الألمان، وجميع المهتمين بالحكاية الشعبية، استطاعت - ولا زالت حتى اليوم - أن تكسب للحكاية الشعبية العديد من الأصدقاء، وأن تعمل على نشرها في أوساط لم يكن ذلك النوع من الحكايات معروفاً داخلها. والعائق الوحيد الذي أثر في سرعة انتشار الحكاية الشعبية أن هؤلاء الراعين لها ظهروا كحكاكين، الأمر الذي جعل الحكاية الشعبية تكتسب معنى وتثيراً، فقط، من خلال قصتها وسط حلقة للحكي، الأمر الذي كان، ولزمن طويل، من سمات الماضي.

وقد وجدت بالطبع مجموعات بشرية في البلاد النائية للطريقة تهتم بقص الحكاية الشعبية فيما بينها. فثمة مجموعات من البشر تتطلب منهم طبيعة عملهم قص الحكايات الشعبية - وإن كانت هذه المجموعات ليست الوحيدة في هذا المجال - فيما بينهم، حتى يستفروا في النوم مثل الحطابين في الغابات، الذين يعملون طوال النهار، ثم يبيتون في أكواخ بدائية.

نجد اليوم أيضاً، وكما كان في القرن التاسع عشر، أن من يقومون بنقل الحكايات الشعبية هم: التجار المتجولون، والفلاحون البسطاء، والخدم، والصرفيين في القرى، والصيادون، والعاملون على المراكب في الأنهار، وهم جميعاً من الذين يعيشون على هامش المجتمع القروي، والذين يقابلهم المرء إما بالشفقة أو بالاحتقار. ففي وحدتهم استطاعوا أن يجدوا في الحكاية الشعبية عالماً آخر، يحققون فيه ما لم يحققوه في واقعهم.

وفي هذا المجال، قولت محاولة التطوير، على المستوى الاجتماعي، وعلى المستوى التكنولوجي، بعدم الاهتمام وإن لم يتم رفضها. ولكن، ومنذ مدة طويلة، لعبت قراءة الحكايات الشعبية أهمية متزايدة، وتم تقديم العديد من العروض المسرحية التي تتناول حكايات شعبية ذات طبيعة محلية.

ويظهر وسائل الإعلام الحديثة مثل: الراديو والفيلم والأسطوانة، بدأ الاهتمام بالأشكال الأدبية الصغيرة،

والموسوعات الشيقة التي تترك صدق عند من يسمعها أو يراها، وهكذا ظهرت الحكاية الشعبية في برامج الأطفال.

وحاولت الأفلام أن تستقي بعض موضوعاتها من الحكايات الشعبية؛ حيث وجدت في مادتها موضوعات مناسبة للعرض. وقد ظهرت مشكلة كبيرة في جميع المعالجات المرئية للحكاية الشعبية سواء في الكتب المصورة أو في الأفلام، تتمثل في كيفية رسم صورة حقيقية مناسبة لعامل الزمان والمكان داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذي لم يكن ضرورياً في إطار القراءة أو القص الشفاهي؛ حيث كان من السهل ربط الحكاية الشعبية ربطاً تاريخياً مجرداً بواسطة عبارة «كان ياما كان»، وأصبح من الضروري جعل الملابس والمكان والأشخاص والأدوات المستخدمة في توافق مع عامل البعد التاريخي داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذي لعب فيه الخيال دوراً بارزاً. ولربما كان تجاهل عامل التاريخ من أهم الأسباب التي أدت إلى نجاح أفلام الكارتون التي اهتمت بعرض الحكاية الشعبية.

وكان وقع الصورة المعروضة على الشاشة كبيراً على المشاهد، حيث اكتسبت تلك العملية بعدين: البعد الأول، المشاهد الذي يقع خارج أحداث الحكاية، أما الثاني فهو الحكاية نفسها.

واستطاع «والت يزن»، بجانب أفلامه عن ميكي ماوس، وبنالدين وأفلامه عن الحكايات الشعبية، أن يبني عالماً للحكاية الشعبية ذا أبعاد ثلاثية، فنجد أن الزائر لمدينته الشهيرة يتواجد مع الشخصيات الموجودة في الحكاية الشعبية ويتحدث معها وجهاً لوجه.

وساعد ظهور التلفيزيون على تزايد الاتجاه نحو تحويل موضوعات الحكايات الشعبية إلى موضوعات مرئية، مما ساعد أيضاً على خروج الحكاية الشعبية من دائرة صغار السن إلى دائرة البالغين.

وتم ذلك عن طريق ظهور الجانب الثقافي للتاريخي داخل الأفلام، وعن طريق التأكيد على قصص الحب التي تتواجد تقريباً في جميع الحكايات الشعبية.

ويمثل الفيلم الذي يعالج الحكاية الشعبية موضوعاً في حد ذاته، يصعب الحديث عنه هذا؛ حيث إننا نريد أن نلفت الانتباه فقط إلى ازدهار الحكاية الشعبية كشكل من أشكال الأدب في القرن العشرين.

وفي أعوام حكم الغاشية تم الاهتمام باستخدام الحكاية الشعبية بصورة منظمة - وهو الأمر الذي كان مقروناً فيما

مضى ببعض التحفظات - لنشر الإيديولوجية الفاشية بين الأطفال.

وفي ذلك الوقت لم يتم الاستغناء عن البحث العلمي في مجال الحكاية الشعبية، ولكن حدث تراجع للبحث الجاد في مقابل الأبحاث التي كانت في ظاهرها أبحاثاً علمية، وفي الحقيقة كانت تخدم الإيديولوجية الفاشية. وظهرت محاولات تزعم تحقيق تنقية الحكاية الشعبية الألمانية من جميع العوامل الدخيلة عليها، الأمر الذي لم يتوفر بعد للحكايات الشعبية من الشعوب الأخرى، وتم تصور وجود علاقات فكرية بين الحكاية الشعبية ومجموع الأساطير الجرمانية. وفي هذه الظروف لم يكن مستغرباً أن تستخدم الحكاية الشعبية من قبل معارضي هتلر وإيديولوجيته على أنها وسيلة لهجوم ناقد ساخر من محاولات تأسيس الإيديولوجية الفاشية بمساعدة الحكاية الشعبية، وذلك بواسطة التقليد الهزلي.

وحيث إن أسلوب التقليد الهزلي قد تم استخدامه في الأدب الألماني بصورته كاسية، فنجد أن بوش (Wilhelm Busch) قد قام بتقليد العديد من الحكايات الشعبية تقليداً هزلياً بالكلمة والصورة، مثل حكاية «مينزل وجريت» وحكاية «بيت الشيطان»، وبدلاً من أن يظهر عنصر الفكاهة في التقليد الهزلي ظهر عنصر النقد اللاذع.

وفي عام ١٩٢٧، وفي العدد الصادر في الكرنفال من (Münchener Neuesten Nachrichten)، ظهرت معالجة جديدة لحكاية «ذات الرداء الأحمر» بقلم أولريش لينك (Ulrich Link) ولعبت ذات الرداء الأحمر في هذه الحكاية دور فتاة من اتحاد الفتيات الألمانيات، التابع لمنظمة الشباب التي أنشأها هتلر في عهده، وكانت تحمل في سلتها تبرعاً مقداره جنيه واحد، ولعب اللعب دور شخص غريب، من جنس آخر غير الجنس الألماني، بينما كانت الجدة تعيش في بيت للمسنات. وفي أحداث القصة يقتل رئيس المصيادين في المنظمة المصوران للفتى ويعطى لحمه لمؤسسة الخيرية. وتعرض الكاتب والمحرر للمسألة أمام الجستابو في ميونيخ بسبب هذه الحكاية، مما أدى إلى إصدار تفسيرات في الحكاية حتى تصبح أقل ثورية مما هي عليه. ولكن هذا التقليد الهزلي للحكاية الشعبية لم يمثل شيئاً في مقابل الرعاية الكبيرة التي تمتعت بها الحكاية الشعبية من قبل مؤسسات الاشتراكية القومية (Nationalsozialismus).

وهكذا، يمكن فهم موقف العديد من أعداء الفاشية بعد سقوط حكومة هتلر، والذين أظهروا عدم الثقة والرفض

للحكاية الشعبية. وهذا الموقف من الحكاية الشعبية دعم بواسطة أسباب أخرى، حيث أصبحت العبارة «كان ياما كان» تشير إلى العودة إلى الماضي، وأصبح ما تتمتع به الحكاية الشعبية، من إثارة للخيال ومثالية، من الأشياء التي تهدد معنى الواقع.

كما أن معارضي الحكاية الشعبية لم يروا فيها أية أخلاقيات يمكن أن تكون مهمة بالنسبة إلى الأطفال، وربما كان السبب وراء ذلك تكرار ظهور شخصية الضعيف، الذي يحاول أن يثبت نفسه عن طريق الضدعة، في بعض الحكايات الشعبية. والسبب الرئيسي في معارضتهم للحكاية الشعبية أنها معلومة بالعنف، وخاصة لأن المصدر التاريخي والثقافي لتلك الدوافع المتضمنة بالعنف لم يكن من الممكن جعله مفهومًا بالنسبة إلى الأطفال.

وكان الدافع وراء جميع تلك التحفظات التي أثبتت ضد الحكاية الشعبية أنها كانت، في المقام الأول، من أدب الأطفال.

وبالطبع لم يستمر هذا الاتجاه ضد الحكاية الشعبية طويلاً، فسرعان ما اكتسبت الحكاية الشعبية أهميتها مرة أخرى، وذلك من خلال قدرتها على إثارة الخيال وإحيائه. وساعد ظهور العديد من الكتب التي تجمع الحكايات الشعبية لبلدان أخرى - وفي مقدمتها المجموعة المتنوعة من الحكايات الشعبية الروسية - على استعادة الحكاية الشعبية الألمانية لمكانتها مرة أخرى، ولم يمت هذا أيضاً الاستغناء عن نقد الحكايات الشعبية باعتبارها من أدب الأطفال في المقام الأول.

وأهتم الناشرون بالاختيار الواعي المصدر للحكايات الشعبية التي ينشرونها، وظهرت محاولات لتنقية الحكايات الشعبية من كل ما يمكن أن يسبب أذى للأطفال، ومن كل ما هو غير مناسب لهم.

فعلى سبيل المثال، تم تخفيف العقوبات التي يعاقب بها الشرير في الحكاية الشعبية، لكن لم تقابل هذه المحاولات بريضاء الأطفال، ففي إحدى الحكايات يعاقب ملك من الملوك، بسبب مداومته على إخلال وعدده، بأن يعمل مساعداً في ورشة من ورش الحرفيين اليهوديين، الأمر الذي زاد من خوف الأطفال على بطلم الذي تولى الحكم بعد ذلك الملك، وذلك بسبب قلقهم من أن يخلع الملك وعده مرة أخرى، ويعود فيستولى على الحكم، مما أدى في النهاية إلى اختفاء تلك المحاولات المشكورة التي سارت في طريق خاطئ.

تعد نموذجاً من حيث الشكل والمحتوى للعصر الذي كتبت فيه، كما أنها تتسق مع مجموع أعماله.

في عام ١٩٠٤، كتب هومان هسه، الذي شغل نفسه في ذلك الوقت بديكاميرون» - «Dekameron» - لبركاشيوس (Boccaccio)، كتب حكاياته الشعبية المستلهمة «القرم» - «Der Zwerg» - والتي تشابهت من ناحية الأسلوب والفكر مع قصص عصر النهضة (Renaissancegeschichten).

والبطر، في هذه الحكاية، كما يوضح لنا العفران، قرم يجمع بين الذكاء والقيح، يرافقه دائماً كلب صغير موقو يحبه بشدة، اغرق ذلك الكلب، فيما بعد، خطيب سيدة القرم. وبطريقة مأكرة، استطاع القرم بعد أن قص على سيدته حكاية شعبية، أن يجعلها تطلب منه شراءاً يدفع خطيبها إلى حبها، وبدلاً من ذلك الشراب السري خط القرم سماً في الخمر، أودى بحياة خطيب سيدته وحيات أيضاً، لأنه كان مضطراً إلى تذوق الخمر أولاً. وأصبحت سيدته بالجنون بعد موت حبيبها، وهكذا، تم الثأر للكلب الصغير رفيق القرم.

وفي كتابه «حكايات شعبية» - «Märchen» - في عام ١٩١٩، والذي اختلف كلية في طبيعته عن الحكاية السائدة؛ حيث تأثرت تلك الحكايات بمعايشة هومان هسه للحرب العالمية الأولى - كتب هسه حكاية «خبر عجيب من كوكب آخر»: على أحد الكواكب البعيدة السعيدة، حيث لا يعرف المرء شيئاً عن الحرب أو العنف إلا من خلال الحكايات القديمة للنسبة، حدث زلزال دفع السكان الذين أصيبت منطقتهم بالزلزال إلى إرسال أحد الصبية ليطلب المعونة من ملكهم.

حمل طائر كبير الصبي إلى الملك، وفي طريقه عبر الطائر فوق الأرض، وبالتحديد، فوق ساحة معركة ضارية. لم يستطع الصبي أن يفهم معنى لكل تلك المماناة والعنف الذي شاهده، ولكنه استطاع أن يفهم أن هناك ما هو أسوأ بكثير من مشكلة عدم توازن الزهور التي يريد أهله أن يضعوها على مقابر ضحايا الزلزال.

وتختلف عن تلك الحكاية حكايتي «أوجستوس» و«أريس».

في الحكاية الأولى استطاع أوجستوس، بواسطة قروي خارقة لأحد رجال الكنيسة (معدان)، أن يتمتع منذ صغره بأن يحبه كل شخص يراه.

ويطالع استخدم أوجستوس هذه الالهة استخدماً سيئاً، حين شعر بالسم من الحب والاحترام اللذين يجدهما عند كل من يقابلهم، ولذلك حاول أن يبتز من يعيش معهم إلى أقصى درجة مستغلاً جهلهم واحترامهم له.

وأنشئت العديد من الأماكن التي تحكي فيها الحكايات الشعبية هنا وهناك، ذلك بسبب عدم قدرة الكتّابين على امتلاك الكتب التي تجمع الحكايات الشعبية، في الوقت الذي زاد فيه الطلب عليها، وخاصة على غير المعروف منها، وفي الوقت نفسه لم يكن التليفزيون قد احتل مكانه بعد.

وفي الغالب كانت تتم قراءة الحكايات الشعبية، فبالنسبة إلى الشباب والأطفال تم توفير جو مناسب لمضمون الحكاية الشعبية بمساعدة الديكورات الضخمة التي ابتكرها لودفيج ريشتنر (Ludwig Richter)، والتي تعلى انطباعاً شبيهاً بجو الحكاية الشعبية.

وللاسف، ظلت قراءة الحكايات الشعبية أو قصها على الأطفال داخل الأسرة، امرًا بعيداً نسبياً عن اهتمام العلم بالقرم من أن الآباء والأجداد داخل الأسرة يقومون بتقديم جرعات تربوية أكثر منها جرعات أدبية للأطفال، ويوضح لنا ذلك عند شومل (Schummel) في القرن الثامن عشر.

وبجانب الحفاظ على الحكاية الشعبية القديمة من خلال جعلها مادة للقراءة، سواء الفردية أو القراءة للفهر، ومن خلال جعلها مادة في وسائل الإعلام، بجانب ذلك كله نشأت الحاجة، ولزالت، إلى إعادة بناء الحكاية الشعبية.

وبالتأكيد يوجد العديد من الحكايات الشعبية الجديدة، ولكنها، جميعها، حكايات شعبية مستلهمة تعتمد في المقام الأول على الموضوعات والشخصيات الموجودة في الحكايات الشعبية مع محاولة إعادة اكتشافها مرة أخرى وكتابتها بلغة أدبية جديدة وعرضها على جمهور جديد من القراء.

والمثال الذي نريد أن نسوقه هنا هو كتاب «الحكايات الشعبية عند شكسبير»، لمؤلفه فرانس فيمان (Franz Fühmann)، الذي أعاد صياغة الموضوعات المستلهمة من الحكايات الشعبية في الأعمال الدرامية لشكسبير، في صورة نظرية مشابهة للشكل المعروف للحكاية الشعبية التليفزيونية.

ويرى البعض أن الحكاية الشعبية الحديثة لابد أن تستمد مبادئها من الواقع الذي نعيشه، ولا يكفي أن تستمد تلك الحكاية الشعبية الحديثة موضوعاتها مما طرحه الحكاية الشعبية التقليدية من موضوعات، وهكذا انحصرت الإنشائية، حول الحكاية الشعبية الحديثة، في موضوعات هامشية.

ومن العدد الكبير من الحكايات الشعبية المستلهمة، نريد أن نذكر منها، في هذا السياق، تلك التي ألفها هومان هسه (Hermann Hesse)، وذلك لأن حكاياته الشعبية المستلهمة

«الإنسان الذي يضيع وقته يكبر سريعاً»، ووردت العديد من الجمل الأخرى التي تشبه السابقة في وسط أحداث الحكاية منها على سبيل المثال: «... يمكن للإنسان أن يتحكم في سوء حظه على الأرض بشرط أن يسعى نحو ذلك سعياً جاداً».

واستطاع التصوير الخيالي الدقيق للكثرة في الغابة والمحتولات داخل الحكاية أن يزيل جفاف تلك التعاليم القيمة وأن يجعلها مقبولة.

وتجد أن أسلوب التقليد الهزلي للحكاية الشعبية استطاع أن يحول أحداث الحكاية الشعبية من أحداث تتميز بالغرابة إلى أحداث تتميز بالكوميديا. وهناك نوعان من التقليد الهزلي نود أن نشير إليهما هنا: النوع الأول، هو تقليد بلغة العصر وبتفكير العصر معتمد على شهرة الحكايات الشعبية وانتشارها، والنوع الثاني هو الذي يعتمد على حكايات شعبية تقليدية. وأيا كان الأسلوب الذي ينتهج في التقليد الهزلي فهو في النهاية دليل على معدل انتشار الحكاية الشعبية وقربها من الناس، لأننا يمكننا أن نلقد، فقط، ما هو مشهور ومعروف لدى الناس، وفيما عدا ذلك سيصبح التأثير النهائي للتقليد الهزلي غير مفهوم.

ففي عام ١٩٠٩ نشرت معالجة^(١) لحكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين» «في يوم من الأيام كانت هناك فتاة صغيرة تعيش في رعاية أمها...» وفي طريقها إلى جدتها «وهنا قابلت الثعلب، الذي اتجه فوراً إلى بيت الجدة، بعد أن استعلم عن مكان الفتاة، وهناك ارتكب جريمة السرقة في أبشع صورها»^(٢)، وفي سرقة الإنسان نفسه من خلال افتراسه حتى النهاية.

ثم ارتكب الثعلب الجريمة نفسها مع الفتاة واستولى على «السلة «بدون وجه حق»، وشرب الخمر ثم استلقى نائماً في سرير الجدة.

ويعد برهة من رئيس الحرس على مواقع الجريمة، ويعد سماعه صوتاً غير معتاد داخل الكوخ تسلسل إلى داخل الصخرة ليرى ماذا هناك. ويوجد مشاهدته للثعلب داخل الصخرة هجم عليه وأثناء هجومه استطاع أن يمزق بطنه، وإن كان القانون يجرم ما فعله الحارس فلم يكن من حقه التعدي على الثعلب في ذلك الوقت، لأنه كان في منزل الجدة وفي حمايتها^(٣)، وإن كان تمزيق رئيس الحراس لبطن الثعلب أدى في النهاية إلى خروج الجدة والطفلة. وشهدت الجدة بأن ما فعله رئيس الحراس كان برضائها، لأنها تعتبر من وجهة نظر القانون الملاك للثعلب في وقت قتله والاعتداء عليه من رئيس الحراس^(٤).

وفي الوقت الذي أراد فيه أوجستوس أن يضع نهاية لحياته، لعزفه عنها وعدم رغبته فيها، ظهر له رجل الكنيسة، فجأة، وأحدث تغييراً كبيراً في حياة أوجستوس، وبدلاً من أن يحبه كل من يراه أصبح مضطراً إلى أن يحب كل من يراه، بالرغم من أنهم يحطون من قدره ويحتقرونه لأنه أصبح عجوزاً قبيحاً.

وفي حكاية «إريس» تمثل إريس عند «أنسيلم» البحث عن حلم الطفولة، فهي الصديقة المحبوبة التي يريد أن يتزوجها، ولكن قبل ذلك لابد أن يعرف معنى للكلمة «إريس» التي تتسمى بها محبوبته، ولكنها توت قبل أن يكتشف أن كلمة «إريس» هي اسم للروح من الزهور، الذي كان يعد جزءاً من ذكرياته الطفولية عن بداية الربيع. وفي أثناء تجوال أنسيلم في فصل الشتاء يصل إلى بوابة صخرية تشبه تماماً شكل زهرة الإريس المنقطة، فيخل تلك البوابة، ويصف فيه ذلك الدخول كاتياً: «كانت زهرة الإريس التي كان يراها في حديقة أمه، دخل الزهرة عبر إطارها الأزرق بخطوط متزنة سهلة، وفي أثناء مشيه في مواجهة شروق الشمس أحس بأن جميع ذكرياته ومعارفه لتراعى له أمام عينيه، ثم شعر بيد صغيرة خنونة. وسمع زئير أصوات الحب قريباً من أذنيه، أحس بلحان الأمعة، ذلك الزئير الذي لم يسمع غيره وهذا اللحان الذي أخذه له كل ما حوله في أوقات الربيع عندما كان طفلاً صغيراً».

وهناك العديد من الأمثلة الناجحة لحكايات شعبية حديثة تخاطب الأطفال كما تخاطب الكبار لكتاب أذكر منهم: «أستريد ليندجرين» «Astrid Lindgren» و«يورى فولكوف» «Juri Wolkov».

ومن تلك الأمثلة الناجحة حكاية، بعنوان «حكاية الوقت الضائع» لكتبتها «يفيجيني شلارنس» «Jewgeni I. Schwarz».

وتحكي عن تلاميذ مدرسة كانوا دائماً ما يضيعون وقتهم بلا اهتمام، وفجأة، بدأ في شكل رجال ونساء طاعنين في السن يمانون من الوحدة بعد أن استطاع سحره أشرار التحكم في أعمارهم. ولكن نجح هؤلاء الأطفال، الذين شعروا بالآزمة التي تجمعهم، في استرجاع سنين عمرهم المسروقة مرة أخرى من هؤلاء السحرة الأشرار.

وقد بنيت تلك الحكاية الشعبية المستلهمة (الحديثة) على مقولة عادلة وردت في نهاية الحكاية، تلك المقولة هي:

ويدون الخيال لن يكون في مقدورنا الوصول إلى البدائل في حياتنا، والتي لا يمكن، ولاتريد الاستغناء عنها، في سعينا نحو التطور والتقدم. (وقد أشار إلى ذلك «مكسيم جوركي» - «Maxim Gorki» - في مقالة «عن الأدب» سنة ١٩٣٥).

ويبقى السؤال عن إمكانية وجود وسائل أخرى غير الحكايات الشعبية، التي تنتهي إلى عصور مضت، يمكن بواسطتها تنمية ملكة التخيل، وتكون مناسبة لعصر التكنولوجيا الذي نعيش فيه.

هناك بالطبع الامنيات التكنولوجية داخل الحكايات الشعبية، وإلى حد بعيد، ولكنها تظل مرتبطة بعناصر البيئة الطبيعية الأولية.

في مثل تلك الحكايات تم التوصل إلى وسيلة للنقل تقارب سرعة البرق، وذلك من خلال «الحذاء ذي السبعة أميال»، والطيور الغريبة كالطائر «جرايف» أو «دوك»، التي في مقدورها حمل الأشخاص والأشياء ونقلها بسرعة هائلة.

وفي بعض الأحيان يلجأ مؤلف الحكاية الشعبية إلى حصان يستطيع فجأة أن يتحول إلى طائر - مثل «جاسوس» - وعندما لا يكون الحصان متاحاً للمؤلف في بيئته، أو غير حاضر في فكره، لا يريده، لا يريده، فيمكن أن يلجأ إلى سحابة أو حقيية، وفي هذه اللحظة يصبح وجه الغراب أكبر.

وفي العديد من الحكايات الشعبية يكون من واجب البطل أن يبنى سفينة تسير في البر، كما تسير في الماء، ويمكن أن تسير أيضاً بدون أن يوجد من يجهف فيها. ولم يكن من المهم شرح كيفية تحرك تلك البرمائيات، وما هي فكرة عملها، بقدر ما كان مهماً أن تسير في النهاية، وأن تؤدي دورها وسط أحداث الحكاية، فالمؤلف يضع أمام عينيه هدفاً واضحاً، وهو تحقيق حلم من أحلام الإنسان، حتى لو لم يكن يعرف الطريق إلى ذلك الحلم.

وبالرغم من كل شيء فإن الحكاية الشعبية عملت على تقوية إيمان الإنسان بنفسه وثقته بقدرته؛ حيث يتم تعويض نواحي النقص في قدرات الإنسان بواسطة الحيوانات التي تساعد الإنسان بما منحه لها «الطبيعة» من قدرات، فنجد أن الأسماك تفوض بدلاً من البطل وتساعد الطيور الآخرين في قضاء شؤونهم.

وهكذا نجد أن الإنسان داخل الحكاية الشعبية يحلم بما هو متطور ويائه، يمتلك قدرات خارقة، دون الاهتمام بكيفية بناء الأشياء أو تصميمها.

بعد تلك المصالبة، ظهر العديد من المحاولات لتقليد الحكاية سواء بلغة القانون أو غيرها. وقامت إذاعة بايرن في الستينيات - وسط برنامج ترفيهي - بإذاعة حكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين» بالصيغة التي كتبت بها في عام ١٩٠٩، دون أن تحدث تغييراً في نصها وهناك العديد من الحكايات الشعبية غير الكوميدية، والمخلوطة بالسحر والغربة، تم تقليدها تقليداً هزلياً.

وفي إحدى الحكايات المقلدة تقليداً هزلياً تم الجمع بين حكايتين شعبيتين إحداهما عن صياد، والأخرى عن فتاة لها أمنيات ثلاث.

وتحكي لنا هذه الحكاية عن فتاة كانت تسير على شاطئ نهر، فشاهدت سمكة خارج المياه، فأصابتها إلى المياه مرة أخرى. تلك السمكة كانت تمتلك قوى سحرية كبيرة وظلت من الفتاة أن تحقق لها أمنيات ثلاث، لأنها أنقذتها من الموت، فتمنت الفتاة أن تصبح جميلة جداً، وأن يتحول منزلها إلى منزل من الذهب، وأن يتحول القط الذي يعيش معها إلى رجل جذاب.

ثم عادت الفتاة إلى المنزل بعد أن تحققت أمنيتها الأولى، وهناك وجدت أن كل جزء من منزلها تحول إلى الذهب وشاهدت شاباً أمام المنزل، وكان هذا الشاب بالتأكيد هو القط المسحور ولكنه قال لها حزناً: «ألا تشعرين أخيراً بالأسى لما فعلته معي قبل ثلاث سنوات، حين قضيتي على رجولتي؟»

تلك الإشارات الجنسية التي لم تكن غريبة على الحكايات الشعبية تم نقلها من أوساط البالغين إلى أوساط القراء من الأطفال.

هذه الثقة في الحكاية الشعبية لم تعرف حدوداً، ولم تختلف من دولة إلى أخرى، بل يمكن القول بأنه من خلال الحكاية الشعبية، يتضح لنا أن أمانينا وتصوراتنا عن القيم وروابطنا تتفق، حتى وإن اختلفت أجناسنا، وإن اختلف المكان والزمان اللذان كتبت فيهما الحكاية الشعبية، وإن اختلف المؤلفون لهذه الحكايات. وهكذا تستطيع الحكاية الشعبية، بصورة بسيطة، ولكنها تضابط الشعور، أن توضح أوجه الشبه في الفكر والحياة بين الشعوب.

ويجانب ذلك العامل، فهناك عامل آخر يؤكد على أهمية الحكاية الشعبية في حياتنا، وهو حاجتنا إلى أن نتعرف على معنى الخيال الذي يعد من أساسيات بناء الحكاية الشعبية.

وفي أحد الإصدارات الألمانية بعنوان «سنو وايت لها العديد من الإخوة» تم التعرض لتلك المشكلة، وظهرت سلسلة بعنوان «لا يوجد هينزل بدون جريتيل»، تحت إشراف مجموعة من منتقدي أوضاع المجتمع وصحة البيئة.

وبأسلوب التقليد الهزلي، وبالكلمة والصورة، وعلى يد عدد كبير من المؤلفين ورسامي الكاريكاتير، هوجم الإضرار بالبيئة ومحاولات غش الأطعمة وجرائم الإرهابيين وغيرها.

وبدأت الحكاية الشعبية منذ فترة وجيزة، في تكوين الروابط بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى. وقد لاحظنا ذلك التطور في الحكايات الشعبية المبكرة، التي ارتبطت بالأسطورة أول الأمر، ومؤخرًا ارتبطت بأشكال أدبية أخرى نذكر منها في نهاية ملاحظتنا عن الحكاية الشعبية، الدراما التي كتبها فيلهيلم شوارتز⁽¹⁾ بعنوان «التنين» - «Drakon» - ورحلها هو الذي استطاع قتل التنين في النهاية. وهذه الدراما مستلهمة من الحكاية الشعبية «قاتل التنين»، وهي تريد أن تنقل إلينا، عن طريق الصراع مع التنين، فكرة بعينها، وهي ضرورة أن يكون الإنسان مستعدًا دائمًا لمواجهة قوى الشر، التي يمكن أن تتهدده، في أي وقت.

وبالرغم من أن التطورات التكنولوجية التي حدثت في القرن العشرين، في مجال معالجة الحكاية الشعبية وهرضها، فما زالت هناك أماكن يتقابل فيها بعض الأفراد، ليسكن أحدهم حكاية شعبية، ويعرض النقص في الأدوات التكنولوجية المستخدمة في وسائل الإعلام لعرض الحكاية عن طريق اللقاء المباشر بين الحاكي والسامع، وعن طريق إمكانية السؤال والاستفسار والتحقيق، أو التعديل في الحكاية نفسها.

وقد هايشنا بأنفسنا، منذ زمن ليس بالبعيد، كيف قامت فلاحة من الجهر، بإجراء تعديل طريف في مقدمة حكاية شعبية بعنوان «الصوص الأثنا عشر»: «في يوم من الأيام، في زمان يبعد عنا سبع مرات، وفي مكان يبعد عنا سبعة بلاد، في ناحية البحر الكبير، وأبعد من ذلك، كان هناك فلاح يعيش مع زوجته وكان لهم من الأطفال اثنا عشر طفلاً.....»⁽²⁾

ويلعب الخيال دورًا مهمًا تمامًا في قصص الخيال العلمي، التي تهتم بالتكنولوجيا، وبامتلاك الإنسان لها. وتمثل قصص الخيال العلمي بالأحداث العظيمة المدهشة ولكنها لا تحدث على ما تحويه الحكايات الشعبية من غرائب، فهي تضع تفسيرًا منطقيًا لكل حدث، وتخضع كل عناصرها لقواعد علمية صارمة، وهكذا فإن الخيال الإنساني تتم مخاطبته في قصص الخيال العلمي من خلال الأسلوب التكنولوجي العلمي.

وبالتأكيد تمثل قصص الخيال العلمي بالإثارة، وتنجح في جذب الانتباه في عصر التكنولوجيا الذي نعيشه. وقد أثارت تلك النظرة الأحادية للخيال في قصص الخيال العلمي الانتباه، حيث اعتبر ذلك نقصًا يجب تعويضه.

فجدد أنه في الأعوام الأخيرة ظهر في أسواق الكتب شكل أدبي جديد لقصص خيالية تحاول أن ترجع بنا إلى الماضي، في أسلوب شيق جذاب، وتجعل من عنصر الزمان موضوعًا رئيسيًا لها⁽³⁾.

بجانب تلك الأشكال الأدبية الجديدة ظلت الحكاية الشعبية محتفظة بمكانتها، وقدرتها على جذب الآخرين واعترافهم بها. فمن نجد الحكاية الشعبية، لدى الأطفال ولدى الكبار، مكتوبة، ونجدها مذاكرة في الراديو، ونجدها معروضة على شاشة التلفزيون.

ونحن نعرف العديد من الكتاب الذين ألفوا حكايات شعبية مستلهمة، وبالتأكيد، يوجد عند كثير من الآباء والأجداد الذين لا يزالون يهكون لأبنائهم وأحفادهم الحكايات الشعبية، والتي يتكون جزءًا منها في بعض الأحيان.

وتلعب الحكاية الشعبية دورًا مهمًا في دعم التصورات الفكرية والمناقشات التي تدور حول قضايا معاصرة، حيث يتم الاستشهاد بالحكايات الشعبية المعروفة، والمعترف بها لدى جميع الأفراد لتأييد رأي ما والدفاع عنه.

فعلى سبيل المثال نجد أن النساء في إطار حركة تحرير المرأة داخل المجتمع، يهتمون بصورة المرأة في الحكاية الشعبية، فهم يبحثون عن حكايات شعبية لعبت فيها المرأة دور البطولة وأثبتت بالنشاط ولم تتنقل نيل حريتها، ولم تلعب دورًا سلبيًا.

(١) تلك المعالجة بطريقة – التقليد الهزلي – حاولت أن تحلل العلاقات بين أبطال القصة: الثعلب والفئاة وحبشها، والثعلب وحارس الغابة، وحارس الغابة والسلطات القانونية من وجهة نظر القانون الألماني وأحكامه، وأسباب استمحاق الأفراد للقوانين المختلفة فيه، وتلك المحاولة يمكن أن تعد سخرية من بعض نصوص القانون، وكذلك لتفسيرها بصورة مبسطة (للمترجم).

(٢) في الأصل إشارة إلى رقم أحد النصوص في القانون الألماني، الذي يصف الجريمة التي يرتكبها الثعلب (المترجم).

(٣) انظر (٢).

(٤) انظر (٢).

(٥) مثل قصة آلة الزمن. (المترجم).

(٦) هذه الدراسة مترجمة من كتاب

لؤلفه

«Es war einmal Illustrierte Geschichte des Märchens»

Waltraud Woeller

Waltraud Woeller



الفولكلور الرومانى المنهج .و. التطبيق

هانى إبراهيم جابر

الجمالية المشكلة بوصفها رد فعل لكل الجوانب المطروحة مسبقاً. وفى هذه الحالة فإن البحث يؤكد على أن الواقع الاجتماعى وثقافته، مع رد الفعل الإبداعى، يكون حاضراً فى حالة من التشابك والتفاعل فى المنتج الفنى بخصوصيته المكانية والفنية . ومن هنا فإن دراسة العناصر الفولكلورية إنما معنى فى المقام الأول دراسة الخصائص الإبداعية فى مجتمع البحث .

وفى المقام الثانى، تعتبر الظواهر الفولكلورية انعكاساً للخبرة المنبثقة عن علاقة الإنسان الشعبى بالمادة موضوع التعبير عنها، ومعايشتها للبيئة بكل ظروفها المناخية، والتضاريسية، وأيضاً تفهمه للخامة البيئية وطرق تحويلها وتشكيلها. لذلك فإن الباحث الرومانى يقر بأن كل ظاهرة فولكلورية هى نتاج رد الفعل للثقافة الشعبية المانحة له أسباب إنتاج تلك الظاهرة . بالإضافة إلى أن هناك قناعة كاملة بأن الظاهرة الفولكلورية فى تواجدها لا بد وأن تأخذ طريقها من خلال التربية، ولذلك فإن الأستاذ د بول باتريسكو يشير إلى أن الفولكلور يربى، وهذه الإشارة بالتحديد تعنى أن الظاهرة الفولكلورية تفرض حضورها

لقد توخيت فى تقديم هذه الدراسة، عن الفولكلور الرومانى، المنهج والتطبيق، تحقيق هدفين: الهدف الأول أن أعرض بعض الاتجاهات العلمية التى شكلت فى واقع الأمر المنهج العلمى والبحثى فى رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية . وأن أطرح، فى الوقت ذاته، بعض الموضوعات التطبيقية التى صارت عندهم بمثابة ترجمة للمنهج التطبيقى فى جمع ودراسة الماثورات الشعبية، وصارت تغطى بقسط وافر من الاهتمام لدى الباحثين الفولكلوريين الرومان.

يتميز المنهج الفولكلورى الرومانى بالرؤية الكلية الشمولية للظاهرة الشعبية، أى المنهج الذى يهدف إلى تحديد جميع المتحولات الشعبية، باعتبارها جميعاً عناصر الثقافة الإبداعية ، فى حالة انتشار، داخل المجتمعات الرومانية التقليدية، وهذه العناصر تعتبر بمثابة نقطة التقاطع التى تنظم عندها معظم الظواهر الأخرى الاجتماعية والسلوكية، من أشكال إنتاجية وأنماط حرفية مختلفة . لذلك فإن اتجاههم نحو البحث الكلى والشمولى للظواهر الشعبية موجه دائماً نحو المسائل الإبداعية، على اعتبار أنها الأشكال

ابعادها التاريخية، ومن حيث أبعادها الاجتماعية الروحية، كما أن لحركتها أيضاً قوتها القادرة على التواصل والوصل، وانتقالها من التشكل الحسي، إلى التشكل الإنتاجي للمادى، فالنشاط في الظاهرة الفولكلورية يتحول من كونه ذهنياً في ضمير الأفراد؛ ليصبح شكلاً محسوساً اجتماعياً، أى ليصبح واقعاً مادياً .

وتبعاً لذلك نرى الجديد في منهجية العمل التطبيقي الروماني، مبنيًا على أن الظاهرة الفولكلورية تنشأ من نوعية التوجيه التربوي لنقل خواص الإبداع البيني للمجتمع، حيث يتعامل الفولكلور بمواده المنتجة بتكامل دور الخبرة وتكاملها مع طرق التوجه أيضاً. ولذلك تعتبر الخبرة وبورها هنا، قبل كل شيء، بمثابة النشاط الخلاق لخلق أشياء لها طابعها الجميل، أو لاداء أعمال متميزة بسماتها النفعية. ومن هنا كانت مادة الفولكلور مادة معرفية وتطبيقية تتواجد بحضورها في إطار خلاق، وتتمثل في أفعال لها قيمة فنية. إذن، فان منظور الروماني، لهذه الخصوصية، يعتبر أن التربية الاجتماعية في مجال نقل الخبرة المتوارثة في الإبداع هي بداية التشكيل الفولكلوري واستمراره في المجتمع بعد ذلك. ويبدو هذا الأمر من فكرة الانتماء والتواصل الاجتماعي والفني بتقاييف القيم في وجدان أبناء المجتمع. كما يبدو جلياً كجوه في معنى الأصالة من وراء العمل المشترك أو الفعل الجمعي الذي نعتيه من الفولكلور، والذي لا بد وأن يساهم فيه أغلب أعضاء المجتمع.

فما عسى أن تكون وظيفة التربية الاجتماعية في التكيف الإبداعي للأفراد؟ هل تتيح استمرارية الفعل أن يندمج الأفراد تمامًا في موروثاتهم وأشكالها الإنتاجية؟ ينبغي، ونحن نستعرض المنظور الروماني في التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، أن نؤكد على أن هذا المنظور يعتمد، فيما يعتمد عليه، على أساسيات ادوار حاملي الموروث الشعبي في نقل خبراتهم بالشكل الذي يجعل الأبناء يكتسبون هذه المهارات، ليتكيفوا اجتماعياً وأبداعياً مع البيئة المحيطة بهم، ويعدّلوا على أن يساهموا في النمو البنائي للمجتمع مع اهتمامهم بصاداتهم وثقافتهم، وروابطهم مع الأجيال السابقة. فالرومان، من هذه الناحية، يسعون إلى الدراسة الواعية لخصائص التربية لنظرة محددة جغرافياً، ومعرفة مدى انتشارها وقوة فعاليتها بين الأفراد. ويعد هذا يبدأون في

نتيجة التربية الجماعية لها . والتي تطبق بشكل تلقائي وتشمل جميع أنواع السلوك المعنوي والمادى، والأفكار والمبادئ، والنظم الاجتماعية، بالإضافة إلى الأشكال التعبيرية والإنتاجية والبنائية. إن هذا الرأي، في الحقيقة، يضيف بُعداً تربوياً مهماً يقدم به المجتمع في عملية نشوء واستمرار الظاهرة الفولكلورية، لتكون، بفعلها، بمثابة التوازن بين الأفراد وبين الحياة، بمفردها العملية والحياتية، كما أنها تحقق لهم الرغبات والاحتياجات الاجتماعية، لتكون الظاهرة في حالة تجانس مع نمو الخبرة لدى هؤلاء الأفراد . وعلى ذلك فإن المنهج الروماني يبدأ من منطق أن الفولكلور يقوم على عنصرين مهمين، وهما: التربية، والخبرة . بالإضافة إلى تميزهما النوعي وهو الذي يحدد لكل بيئة خصائصها الاجتماعية والفنية .

إن نتائج الظاهرة الفولكلورية ينبع دوماً من الماثورات التي يتعارف عليها الأفراد، والتربية الجماعية فيها بمثابة نقل الخبرة بين الأجيال أيضاً . التربية والخبرة تعملان معاً في خط متوازن للحفاظ على الخصائص التقليدية لكل ظاهرة من الظواهر . ولذلك يمكن القول إن كل ما تلا ذلك، من آثار التربية والخبرة، إنما يجري عبر رسوخ وتفاعل متبادلين بين ما هو موروث، وما هو حادث من نمو الخبرة عبر الزمن. وهذه الطريقة تكون بمثابة توارث «الأصالة» في المكان بكل انشطتها المختلفة، وفي مجالاتها المتعددة. إن حضور الآثار الإنتاجية للظاهرة التي ليس لها جوانب مادية عملية، لهُو أمر وارد، ولذا تقتصر جوانبها على البعد الروحي الاجتماعي . وهو الجانب الذي يميل فيه التعبير إلى الترجمة الذهنية للمجتمع، ومع ذلك فإن هذا البعد الروحي الاجتماعي سيحتاج، في النهاية، إلى الجوانب المادية لتعبر عنه وتبقى حياً أمام أفراد المجتمع .

ولكن مادام كلا الجانبين - معاً - يشكلان وحدة في الظاهرة الفولكلورية . فينبغي القول إن هذه هي الحركة الدافعة لانبعاث الفزوع نحو إنتاج شكل من أشكال التعبير الفني الشعبي . وهي حركة تتميز في موضوعيتها بأن لها صبغة فنية اجتماعية من حيث واقعها وأصالتها، ومادتها ووظيفتها . ومن التفاعل بين التربية والخبرة فقد أكدوا على أن الظاهرة الفولكلورية، بصفة خاصة، لها خواصها المادية والمحسوسة، من حيث ما تتطلبه من ممارسات شعبية لها

قسمت إلى خمسة أجزاء مصنفة تصنيفاً نوعياً، وكل جزء منها يتضمن عدداً من الأدلة الفرعية المتخصصة في الظواهر المختلفة الشعبية. فهناك أدلة خاصة بمجالات الفن التشكيلية، والعمارة، والأزياء، وأدوات الزراعة والرعي، والصناعات التقليدية، والتعائم، والممارسات الفنية الصرة كإشغال النسيج والطريز، وغيرها من إشغال الغفار والخزف، والزجاج، والأخشاب... إلخ. بجانب هذا فهناك أدلة خاصة بالعادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية، وأدلة خاصة بالفنون التعبيرية والحركية: كالرقص والعروض والألعاب الشعبية والموسيقى، وبعض الأشكال التجمعية المصاحبة للاحتفالات الدينية. وأخيراً أضيفت أدلة تختص بالثقافة الوضعية المعاصرة، تلك التي تعرف بالثقافة الجماهيرية، وهي تهتم بالظواهر الجديدة القوية والتعبيرية بالمدن والمصانع والأسواق والتجمعات الناشئة.

هذه الأدلة ذات قيمة علمية كبيرة، لأنها تبرز، في المقام الأول، القيمة البحثية الطويلة وخصوصاً في مجال إعداد الاستبيان، وكيفية التطبيق الميداني الكلي للإحاطة بالظاهرة الشعبية بكل جوانبها الدالة عليها. كما أن هذه الأدلة تبين التوجه العلمي بالدرجة الصحيحة للموسوعة والتخصصية في إطار علم الفولكلور بالتحديد، وما يؤكد هذه المعاني قدرة بنائها على التكيف والمرونة، حيث جاءت في سياقها مدعمة بالخطوط المرسومة للأشكال الإبداعية الشعبية كافة من واقعها الموروث والتاريخي بآفاق تصنيفاتها، كل ذلك تم بأسلوب سلس يبين طرق التعامل مع الرواية ومع المادة في كل البيئات المختلفة والثقافات واللهجات المتنوعة. وإيضاً تبرز أهم المفردات لمكونات العناصر الإبداعية والإنتاجية لكل منطقة، والتي عمل الفولكلوريون بعد ذلك على تقسيمها إلى ٧٥ منطقة (انظر شكل ١).

ومع تطبيق تلك الأدلة استطاع الأنثروبولوجيون الرومان، في البداية، كشف الكثير من الجوانب الدالة على الإنسان الروماني، وكذلك الأشكال البنائية للمجتمعات التقليدية في ربوع رومانيا. وما ساعد على تحقيق ذلك تكامل المنهج الأنثروبولوجي من جانب، والاكتشافات المستمرة عن الآثار وأطلالها ومخططاتها منذ التاريخ القديم لتكوين المنطقة إنسانياً من جانب آخر بالإضافة إلى الدراسات الأركيولوجية الرومانية التي سمحت، بدورها أيضاً، إلى دراسة وكشف

الكثف عن خصوصية الفعل الناتج عن هذه التروية. لذلك فإن الحصول على مادة فولكلورية يكون من خلال الاحتكاك المباشر مع خبرة الأفراد، وأثر ذلك على البناء الفني والإنتاجي للظاهرة الفولكلورية. وفي المرحلة التالية يبدأ الباحث الروماني في تشكيل الظاهرة من واقعها الحي قاصداً الكشف عن طرق التعلم لها، ونوعية المعرفة لها اجتماعياً.

ويعد... ، فقد أسدى علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية الرومانيون، بنتائجهم التحقيقية، خدمة حقيقية إلى علماء الفولكلور، لماذا؟ لأنه من المعروف أن الدراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ومجالات البحث فيها، من أقدم المجالات المشابهة لها في أوروبا. فقد كان علمها موجهاً أساساً تجاه الحديث عن الإنسان الروماني، من واقع حضارته، ومن واقع حياتهم المعاصرة، في وقت واحد، على أرض «الدلتشيا التاريخية»، أو على أرض «الداج» كما يعرفونها في دراساتهم الأكاديمية بصفة خاصة. وقد جاهد هؤلاء الطماء في سبيل إعداد أطلس إثنوجرافية للماثورات الاجتماعية والمادية، وأخرى تجمع العادات والتقاليد الاجتماعية، وخصوصاً ما يرتبط بالاحتفالات والمواسم الشعبية.

ومع تقدم تلك الدراسات، قام علماء الفولكلور بعد ذلك بتقسيم الدولة الرومانية إلى مناطق ثقافية متباينة، وشديدة الخصوصية في اللهجات وفي الأصول العرقية، إلى جانب التميز البيئي للأشكال الإنتاجية والإبداعية والتعبيرية. ويبلغ عدد المناطق الثقافية ٥٧ (سبعة وخمسون) منطقة، بدءاً من منطقة «فرنشيبا» بوسط رومانيا، إلى منطقة «نجر فوداء» في شرقها. ومن أبرز المناطق الثقافية وأهمها من الناحية الفولكلورية وأغناها في ماثوراتها الإنتاجية هي مناطق «مارموروش» في شمال رومانيا، والتي تتضمن أجزاء «بايا مارى»، و«ساقو مارى». بالإضافة إلى المناطق المحيطة بهما، والمطة على أرض «مولدوفيا» الرومانية المختلطة «مولدوفيا» الروسية.

وكان الفضل أيضاً للأنثروبولوجيين الرومان على الباحثين الفولكلوريين كبيراً، وبعده، فيما يعود إليه، إلى ما تم جمعه من معلومات وصور ومقتنيات في الفترات التي قاموا بها في العمل الميداني، وذلك من خلال الأدلة التي



(c) 38

وعلى ذلك كانت المهام المنوطة بعلماء الفولكلور مهمة صعبة ومتشابكة، وخصوصاً في ظل فلسفة سياسية واجتماعية واقتصادية موجهة، إلى حد بعيد، من قبل الدولة الرومانية. وفي ظل اتجاه الدولة، بعد الحرب العالمية الثانية، جهة تعظيم فكرة القومية الرومانية والاهتمام بالموروثات الشعبية المعبرة عن أصالة الشعب الروماني. وأيضاً عملت على أن تكون من بين أهداف الثقافة المعاصرة جمع للموروثات الثقافية لاستفادة منها في التنمية الإنتاجية والحرفية وإثارة الحركة الإبداعية بشكل خاص، إلى جانب استغلال الإمكانيات المعاصرة في التحديث كالمكتبة وغيرها. فكان العنصر الفولكلوري متوافقاً مع خطط تغيير البنية الثقافية والتعليمية والتربوية من منظورها المعاصر. وكان دور الفولكلوريين الرومان، في ذلك، شأناً عظيماً، فقد استعانوا بالدراسات السابقة للإثنولوجيين، والأنثروبولوجيين، والأركيولوجيين، والإثنوجرافيين، والنتائج التي توصلوا إليها، وخصوصاً في مجال الأطالس والمتاحف، التي أعدوها لتبيان ثقافة كل إقليم، وكل منطقة ثقافية شديدة التميز في المجالات الحياتية والإبداعية والإنتاجية كافة. ولذلك تمكنوا بجهودهم العلمي من الكشف عن فولكلور بلدهم، بكل جوانبه وتراثه الإبداعي، مستغلين العمل الميداني والدراسات المستمرة، للبحوث العلمية من المتخصصين والهيأة. وبالقطع، انعكس ذلك في النهاية على ما تم وضعه من معايير علمية وعملية، للاستفادة من ملكة الإبداع عند الشعبين في إثراء متاحف بمتوجاتهم وانتشارها بين الأجيال؛ ولذلك نجد أن مناهجهم التعليمية واتجاهاتهم التربوية تشتمل على مواد تعمل على نقل الخبرة التراثية واستمرارها في آن.

ولا شك أن الاهتمام بالدراسات الفولكلورية، في رومانيا، يعود إلى أوائل هذا القرن؛ حيث نشطت الدراسات النظرية المصهورة بالبحوث العلمية الميدانية من الواقع الملموس في بعض الأقاليم التي لها خصائصها التقليدية. وكانت هذه الدراسات مصحوبة بحركة إحياء للفنون الأكاديمية، التي استلهمت من التاريخ الثقافي الشعبي، ومن الأشكال الاجتماعية وحياة الريف، موضوعات كثيرة عبر عنها كبار الفنانين في ذلك الوقت. ومن الدراسات المهمة، الدراسة التي قام بها الأستاذ «ساموركاكش تزيجارا» بعنوان «الفن في رومانيا في عام ١٩٠٩»، وفيها جمع العديد من الأشكال الجمالية للفن الشعبي وتعبيرات الفنانين الأكاديميين عنها.

المراحل التاريخية التي عاشها الإنسان الروماني على أرض «الدلتشيا» قبل المسيحية، وهي منطقة البحث المهمة بالنسبة إلى المنظور التاريخي في فولكلور رومانيا. وقد تم ذلك بدراسة المخططات الإنسانية والثقافية التي كشف عنها علماء الآثار، وكان مفتاح الكشف منسجماً على المنتجات الفخارية. ومن خلال التجربة الميدانية توصل العلماء إلى أساليب علمية تقوم على فحص وتصنيف تلك المخططات تصنيفاً يبين المراحل التاريخية المختلفة بالتعاون مع الإثنوجرافيين الرومان، واثنين أقسام المتحف الإثنوجرافي لحفظ تلك الاكتشافات، وغيرها من المكتنيات التي يتم إنتاجها حديثاً. وكانت تلك الدراسات في مجملها تعمل على تكامل النظرية العلمية للفولكلور الروماني بعد ذلك. وتعمل في الوقت نفسه في مجال تاصيل الثقافة الإبداعية والإنتاجية عند الرومانيين من خلال استمرارية تلك الثقافة القديمة، وهذه النوعية من الإنتاج، بشكل متواصل، منذ ما يقرب من ألفي عام مضت وحتى الآن، حيث عثر، ضمن ما عثر عليه، على الكثير من المنتجات، صنعت في زمن سمين، وما زالت تنتج بخواصها التقليدية في الزمن الحالي. بالإضافة إلى أن بعض الأطلال المعمارية، وأشكالها الفنية والمعيشية والزخرفية، وجدت لها أمثلة متعددة قائمة، الآن، بالكيفية نفسها إلى جانب التشابه في أدوات الزراعة والصيد وآلات الموسيقى، والتي مازالت حاضرة في حياة الشعبين في رومانيا المعاصرة.

كان على الفولكلوريين الرومان عندئذ، أن يستخلصوا النتائج التي توصل إليها زملائهم من العلماء في التخصصات المختلفة، وأن يعثروا، في الوقت نفسه، بالجوانب الخلاقة والمبدعة في الإنتاج الإنساني. ولم يعد الاهتمام، من جانب هؤلاء الفولكلوريين، حديثاً عن الإنسان ذي العرق الروماني فقط، بل أصبح عليهم الإلمام بالقدر نفسه من الدراسة عن ذلك الإنسان الذي يعيش على أرض «الدلتشيا» كلها نتيجة لانعكاس آثار الممارك الحربية، وتصميم أوروبا الشرقية تقسيماً سياسياً وجغرافياً جديداً. إلى جانب ما استجد تبعاً لذلك من تنوع لاختلاف الثقافات نتيجة لتعدد القوميات المختلفة في رومانيا من «هنجار» إلى «مولوفيين»، و«أتراك»، و«أسلوفاك»، وغيرهم، وكلها أمور تركت بصماتها على الواقع الشعبي الجديد، وبالتالي على خصوصية بناء الأمة الفولكلورية، وعلى أسلوب البحث والجمع الميداني من منظور واقعي.

وهي دراسة تستعرض الفنون البيئية ذات الطابع الريفي. ويعد ذلك أصغر الأستاذ «ساموركاش» بحثه عن «فن الشعب الروماني» في عام ١٩٢٥م ونشره في جينيف باللغة الفرنسية. وينحدر الكاتب نحو رصد العناصر الجمالية بالتحديد في الموروث الشعبي. وأصدر الأستاذ «جورجيه أوريسكي» بحثه عن «بلدنا رومانيا» في عام ١٩٢٢م، ذكراً فيه أهم الأبعاد الاجتماعية للشعب الروماني، من خلال فنونه الشعبية، وموضحاً في الوقت نفسه، العادات الخاصة بالممارسات الفنية. وأعقب هذا بدراسته التحليلية عن «المشكل الروماني لفن بلدنا» وهو اتجاه فلسفي نحو تفسير القيم الفنية وارتباطها بالخصوصية الجمالية، وصدرت تلك الدراسة في عام ١٩٦٦م. ثم الدراسة التي أعدها الأستاذ «نيكولا يورجا» بعنوان «الحرفيون الرومان» حيث بينت الدراسة المجالات الإنتاجية الحرفية للشعبية الرومانية وواقعها وماضيها، محلاً، في الوقت نفسه، على أن الشعبين بصفة عامة حرفيين بطبيعتهم ومتجورون بسماتهم الاجتماعية، وهي محاولة تكيلية للمنهج التطبيقي الخاص بجمع الموروثات المادية وكيفية دراسة وتحليل العنصر الفولكلوري.

والى جانب هذا، وإضافة له، نجد أن هناك دراسات أكدت على ضرورة استخدام البعد التاريخي في الدراسات الفولكلورية. فهناك الدراسة التي قام بها الأستاذ «لورنت بيريا» عام ١٩٤٤م بعنوان «الحضارة الرومانية حضارة شعبية»، وقد حاول الكاتب إضفاء العمق الشعبي على الحضارة الرومانية، وأن ينظر إلى تلك الحضارة في سياقها الثقافي والمادي، مشيراً إلى أن للنوع الفكري فيها منبع شعبي، وأن نواتجه الحرفية تعكس هذا الفكر الشعبي. بالإضافة إلى هذا الجهد فهناك دراسات لأبرز العلماء المعاصرين في رومانيا وهو الأستاذ «داوول باتريسكو» صاحب أكبر مكتبة مؤلفة في مجال الفولكلور برومانيا، إلى جانب عمله أستاذاً للفولكلور ومناهجه بالأكاديمية العلمية الاجتماعية والسياسية ببوخارست. ومن فضائله الطمعية على الفولكلور الروماني، مبادئه بتنفيذ مشروع متكامل أعده ونفذه لإنشاء المدارس الإعدادية والثانوية لإعداد الحرفيين الشعبيين وفقاً لنوعية بيئية ووفقاً للأسس التطبيقية من خلال التقليدية لكل حرفة. وأصدر في هذا الشأن أكثر من خمسين مؤلفاً للدفاع عن الإبداع الشعبي موضحاً أهميته في

التواصل الثقافي، باعتباره الشروة الحقيقية للشعب، والسند الإنساني في بقاء الهوية المكانية. وكما سبق أن أشرت في البداية إلى أن الأستاذ «باتريسكو» هو صاحب المقولة البعيدة في عمقها الإنساني، «بأن الفولكلور يربى، أولاً وأخيراً».

وإنك فقد اهتم اهتماماً كبيراً بدراسة الأساليب الترويجية التي يتبعها الشعبيون في تنشئة أبنائهم على ممارسة الإنتاج الفني، وعلى الحفاظ على القدرة الإبداعية لديهم، وعمل على تطبيق النتائج التي توصل إليها في برامج التعليم بالمدارس المتخصصة في الإنتاج الشعبي ومن أشهر مؤلفات الأستاذ «داوول باتريسكو» «الآراء الشعبية الرومانية في تراشيلافانيا» وكتابته الشهير «الفن التشكيلي في رومانيا» والذي صدر عام ١٩٦٨م، وكذلك دراسته عن «الإبداع الإنساني في الفن الشعبي» وصدر عام ١٩٦٩م. ويوضح من خلال كتاباته واهتماماته تكامل المنظور البحثي، وخصوصاً في قضيتي الإبداع والتواصل الثقافي، وفي هذا الإطار كان الأسلوب العلمي في أبحاثه يعتمد على المعطيات النفسية والفكرية للشعبين تجاه المفهوم الشعبي للحكايات التي تنصهر العهدين القديم والجديد، وأثر هذا التأثير على التعبير الفني، وتشكيل الوحدات الجمالية الزخرفية والخاصة بتجسيد الخصوصية الشعبية، والمعبرة عن التواصل الثقافي. ويصدر الأستاذ «باتريسكو» أهمية النظر إلى الإبداع في الفولكلور بقوله: «إن الإبداع هو لمشكل لتحديد الظاهرة الفولكلورية، فمثلاً في مجال الآراء الشعبية، فالذي يفسر لنا المكان ويعرفنا بالبلد؛ ذلك لأن الخصوصية للنوع تعكس معها خصوصية الشكل وتميز المضمون».

ومن هذه الزاوية فقد سبق الأستاذ «صفوت كمال» الخبير الدولي للفولكلور، الأستاذ «داوول باتريسكو» في ناحية التواصل الثقافي، باعتباره أن مصر من البلاد القليلة التي مرت بحقب تاريخية متنوعة الثقافة. ولذلك فإن منهجية البحث العلمي والتداني عند الأستاذ صفوت كمال تعود إلى أهمية التواصل الثقافي في حيوية الموروثات الشعبية بمصر، كما أن الإضافة الجديدة التي أرتبطت بهذه المنهجية ترجع إلى أهمية تحديد مفهوم واضح للأصقل بين الوحدة والعنصر، لأن هذا التحديد يجعل عملية التحليل تسير في مسار يفسر، في النهاية، عملية التواصل الثقافي فيهما.

المنظور، وارتباطه بالأبعاد الريفية عبر العصور المختلفة في موقع الدراسة نفسه.

وتعتبر الأستاذة «جورجيتا أستويكا» أن المسكن الريفي بمثابة العمل الذي يتم فيه تشكيل البنية الثقافية والخبرة التقليدية، وأيضاً نمو السلوكيات الاجتماعية، وكافة الجوانب المفيدة للإنسان في حياته وعمله. وتضيف «جورجيتا» الممارسات الإنتاجية وإبعادها الجمالية والوظيفية المخططة. لذلك فإن المسكن الريفي يعرف بأنه العنصر الشامل فولكلورياً ويمثل الظاهرة الشعبية. وقد شغلت الأستاذة «جورجيتا أستويكا» مع الأستاذ «باول باتريسكو» ثنائياً عملياً بارزاً في عالم البحث الميداني والدراسات الفولكلورية. ومن مؤلفاتها المتعددة في هذا المجال: مؤلفها عن «العمارة الداخلية لسكان الفلاحين» صدر عام ١٩٧٤م، وكتابها عن «الفن الشعبي في جبال سيمبها» وصدر عام ١٩٧٣م، وغيرهما من الدراسات الميدانية والتحليلية التي تبرز الخصائص التشكيلية والوظيفية للثقافة المادية الرومانية.

ومن ثم، فقد أصبح تأثير الدراسات الفولكلورية المعاصرة برومانيا على الإثنوجرافيين الاجتماعيين واضحاً، فنجد هذا التأثير الذي عبر عنه الأستاذ «بين فلاديسيو» في كتابه «إثنوجرافيا رومانيا» والذي صدر عام ١٩٧٣م، حيث أوضح فيه الكاتب تأثيره بالتقسيم الفولكلوري للعناصر المادية، كما ربط مشكلة الإنسان والأرض والإبداع الفني، وارتباط تلك المشكلة بالنظم السائدة اجتماعياً ودينياً وعملياً بالعادات والتقاليد، وأثر هذا الارتباط بأشكال العمارة والفنون التشكيلية والتعبيرية.

وأتى هذا التأثير إلى التعاون بين الإثنوجرافيا والإثنولوجيا في دراسة تجمع بين الوصف والمقارنة، بين الواقع والتاريخ. وفي هذا الصدد نجد الدراسة التي تقدم بها الأستاذ «باول باتريسكو» والتي تضمنت الاتجاهات السابقة في العمل الميداني، وجاءت نتائجها تحت عنوان «الفن الشعبي في منطقة أرجاش وموسشيل» وصدرت عام ١٩٦٧م عن الأكاديمية السياسية والاجتماعية ببوخارست. ففي الدراسة أوضح الأستاذ «باتريسكو» أهمية تأثير المكان، وتأثير الإنسان في تشكيل صيغ جمالية متفردة وعملية تعبر عن طريقة التفكير، وبالتالي توضح الإمكانيات الإبداعية

كما يؤكد على دراسة العنصر الفولكلوري، من منظور بيئته، ولا يعني هذا إغفال العمق التاريخي له، كما أن البحث من وراء خلفية تاريخية معينة لا يعطي الباحث الحق في إغفال الحجة التي تسبقها، لأن هذا العنصر يحمل مضامين التواصل الثقافي. وقد تلخص ذلك واضحاً في كتاباته العديدة التي تربط البعدين العربي والمصري في إطار واحد، مما يؤكد معه على أن للوروث الشعبي، في معناه التجريدي، يحقق فكرة التواصل الثقافي في المكان، والتي يطالبنا الأستاذ «صفوت كمال» بالانفعال بها. ويشغل الإبداع أيضاً مساحة عريضة في العمل الميداني ويصبح بالنسبة إليه القضية المحورية الرئيسية التي يركز عليها البحث الميداني. وهذه القاعدة العلمية التي تكونت عند الأستاذ صفوت كمال بدأت من حوالي عام ١٩٥٨م، وتحققت في أسلوب جمعه للظواهر الفولكلورية من شتى المواقع الثقافية بمصر ودراسته لها، وكذلك في أسلوب عرض المنهج الفولكلوري ومبادئه. وقد أثرت اتجاهاته العلمية على عدد كبير من الدارسين في هذا المجال حتى يمكن اعتباره منهجه مدرسة مصرية قائمة على محورين، هما التواصل الثقافي والإبداع. تلك المدرسة التي يجب الاهتمام بدراستها دراسة أكاديمية من خلال نشاط الباحثين.

وتلك الإشارة السابقة كان من الضروري إيضاحها، لأن كاتب هذه السطور قد تأثر تأثيراً كبيراً بكتابات الأستاذ صفوت كمال، وانعكس ذلك في نمو الخبرة الميدانية والبحثية والتي راهاها بعد ذلك الأستاذ «باول باتريسكو» عندما شرف بإشرافه في مرحلتى التخصص والدكتوراة في أكاديمية العلوم الإنسانية ببوخارست.

وبعد، فمن الأستاذة المتخصصة في مجال الفولكلور الروماني «الأستاذة جورجيتا أستويكا»، وهي من الباحثات اللاتي اهتمن بالجانب المعماري في الثقافة الشعبية الريفية فقد أعدت أطلساً متكاملًا من الأنماط والمطرز المعمارية البنائية والداخلية في الأقاليم الرومانية. ويطلب على الأطلس الجانب المصور لكل المفردات المكونة للجانب السكني والعمارة المعيشية، والعناصر المادية الأخرى كالفرن، والطاحونة، والمصرة، والجرار، والمخزن، والحظيرة، والأثاث والمنروشات وغيرها من المكونات التي تتميز بها كل بيئة. وقد ارتبطت دراستها الفولكلورية للمسكن الريفي بواقعه التي

وخصوصيتها في كل بيئة، مستوحدة في ذلك بمراسم التي
قام بها في هاتين المنطقتين مقارنة بالمنطق الأخرى.

إن التعاون بين تلك المدارس جميعها في رومانيا، قد
ساهم بشكل قوى في الحفاظ على الأصالة الإبداعية
الرومانية، وعمل على تأكيد فكرة التواصل الثقافي بها. ومن
هذا المنطلق كانت المدرسة الأنثروبولوجية الاجتماعية تعنى
في المقام الأول بكل شيء يدور حول الإنسان بإطلاقه،
وشمولية الثقافة. أصبحت المدرسة الفولكلورية كذلك تعنى
بالمأثورات الشعبية في موضعها الحقيقي من خلال دراسة
كل ما يفرزه ذلك الإنسان الروماني من أشكال جمالية
وإنشائية وتغذية، ومن خلال دراسات ميدانية وبحوث علمية
للعادات والتقاليد، وبشكل خاص ، أكثر تحديداً ، من حيث
موضعها باعتبارها ظاهرة من ظواهر المصطلح الشعبي.
وننتج عن هذا التعاون أيضاً، أن أصبح المعيار الاجتماعي هو
المقياس الذي يستعمل دليلاً أخلاقياً للشعب الروماني
التقليدي، وأسس المعيار الفولكلوري، في الوقت ذاته وفي
الجانب المقابل، هو المقياس الذي يستعمل دليلاً على إبداع
الشعب التقليدي. وبذلك نجد أن المعيارين يدلان معاً على
نوعية الفكر والثقافة، وعلى الأصالة الشعبية، وقدرة الإنسان
في رومانيا على التواصل مع موروثاته.

يبقى بعد ذلك، أن نشير إلى أن علماء الفولكلور
يفترضون أن نقطة الاتصال بين الإبداع الشعبي والتربية
الاجتماعية، تكمن في المنظر التاريخي للموضوع
الفولكلوري. فنجدهم يطلقون على أنفسهم فولكلوريين
تاريخيين، ويجعلون دراساتهم البحثية الوضعية عن الظاهرة
الشعبية تنبع أساساً من التواصل التاريخي للموروثات
القديمة والجديدة، مروراً بالتغيرات الثقافية التي طرأت على
الأشكال التقليدية الأولية. وهؤلاء العلماء يرتبطون أشد
الارتباط بمنهج فلسفي جمالية واجتماعية تعيد الأضياء إلى
جذورها الأولى، وإلى سماتها الأولية. وهؤلاء بصفة خاصة
يجتمعون حول قناعتهم بما نادى به كل من «تايلور»
و«دوركاييم»، بضرورة الاستعانة بالاتجاه التاريخي في
الاقتراب من الموضوعات التي تحمل خصائص اجتماعية.
لذلك نجدهم يؤكدون على أن علم الفولكلور يجمع في تطبيقه
بين التاريخ والحاضر، باعتبار أن العنصر الفولكلوري هو
نوع من أنواع الإبداع التاريخي، إلى جانب رؤيته الوظيفية.

بالإضافة إلى هذا يشير إلى أن العنصر الفولكلوري
نفسه متواصل مع حركة وتطور أبعاد الحضارة والزمن. وأن
الفن الشعبي، وإن كان فناً تشكلياً، إلا أنه يعتبر أكثر من
مسجد شكل جمالي لحظي أو دائم، لأن إنتاج فن له
خصائص الشعبية، يحمل معه بالضرورة في بنائه مادة لها
تاريخها. ومعنى له موروث، بالإضافة إلى حركته الإبداعية
المنظمة بين الأبعاد الاجتماعية. وبين الوظيفة العملية، والرؤية
الحسية له من المجتمع ذاته.

ويؤكد علماء الفولكلور في رومانيا، على أن استخدام
التحليل التاريخي للظاهرة كمكون من أن يستخلص ما
يعني على تأكيد فكرة التواصل في الفن الشعبي، وذلك
بتأصيل العنصر من الناحية التاريخية وبالتالي من الناحية
الفولكلورية. بالإضافة إلى هذا استخلاص السمات
والأساليب الأخرى المنطوية على شخصية الحرفة
وأصحابها، وصلة ذلك بما هو موروث عن الأجداد، لذلك كان
الاهتمام بالفن الشعبي وأشكاله، مع دراسته تاريخياً، من
أهم الاتجاهات البحثية في دراسة الفولكلور الروماني، وقد
وُجد ذلك للباحثين المبررات التي تقدم موقفهم من فكرة
الأصالة. وأصالة الثقافة الاجتماعية وما ملكته من مقومات
موروثة وعادات تقليدية متعمقة في كل بيئة ، موضوع
للبحث. ومن ثم، نشأت فكرة تدور حول استعمار حرفة أو
ظاهرة تعبيرية بشكل دائم في مجتمع من المجتمعات
الرومانية، وأنه لا يمكن في واقع الأمر الاقتراب من كشف
أصالتها إلا من خلال تاريخها. وعلى ذلك نرى الأستاذ «باول
باتريسكو» يضيف فكرة أن التاريخ يمثل تاريخ الأبعاد
الاجتماعية، والسبوكية للحياة بالظاهرة الفولكلورية على أنها
وحدة عضوية متماسكة. ولذلك فإن البحث الروماني برسمه
رفض التعامل مع الأمر الواقع والنظرة الوضعية للإنتاج
الفني بعزلته في الوقت الحاضر على أنه يمثل الشكل
الشعبي، باعتباره يمثل الحقيقة الماثلة أمام الباحثين . لأن
دراسة الإنتاج الفني ، وخصوصاً الشعبي في سياقها
التاريخي ، يبرهن على أصالتها من عدمها، ويحقق البعد
التاريخي للإنتاج المنظم الذي يحقق له الاتصال بين الأفراد
وإبداعهم المتوارث، ويحقق لهم التواصل مع مفردات
المأثورات بشكل له منافع وقواعد ومعايير تصد للجماعة
ثوابتها الثقافية.

الثقافة الجماهيرية.

أولاً: الإبداع التشكيلي والمعماري

ثانيًا: الموسيقى والرقص والغناء وفنون العرض

ومن ناحية أخرى، اختلف علماء الفيلسوف الرومان مع إدوارد برنت تايلور (١٨٣٢/١٩١٧) ، في اعتبار الثقافة الشعبية، وما تحتويها من أشكال مادية ومعنوية، هي من بقايا حضارية، معربين عن رفضهم هذا بقولهم إن الثقافة الإنسانية تتميز بالحيرة والتفاعل، وتتخذ نواها من جملة الممارسات والاحتياجات الإنسانية، ومن تنوع الخبرات الإنسانية، وتضامرها مع ثقافتها التاريخية المعرفية والإنسانية والعلمية. وأن هذا الرأي الذي عبر عنه «تايلور» فيه إسهام للخصائص النفسية الإنسانية وهي الجافز على التكيف الدائم مع الزمن والتطور، ومع كثافة الاحتياجات وتوقع أدائها ووفائها، إلى جانب القدرة الفطرية للمواونة على إيجاد حلول للمشاكل الناجمة عن تلك الكثافة الاحتياجية بالإنتاج المتميز بأصاآله. وفي المعنى نفسه، ولكن في اتجاه آخر، نجد هؤلاء العلماء يتفقون مع العالم الفرنسي «دوركايم» على اعتبار أن الوظيفة هي السبب في نشوء الفعل الاجتماعي ونتاجه في النهاية. وأن هذا الفعل يتمثل في جملة المعارف التي تشكل الصيغة الثقافية الاجتماعية لكل مجتمع، وأن استمداد الفعل وإنتاجه راجع إلى ضرورتهما، وإلى حيويتهما لدى أفراد المجتمع وأن الظواهر الفولكلورية لا تقصر وجودها إلا من خلال أسباب وجودها. ومن أجل ذلك نرى الفيلسوف الروماني يقوم على الرطبطين الظاهرة الشعبية وبين دورها السببي.

خصائص الفولكلور الروماني من الناحية التطبيقية

وبناءً على ذلك كان التقسيم التصنيفي للإبداع الشعبي
الروماني منحصراً في الآتي:

فريدة وفنائية وأحياناً ثلاثية، الحواة ... إلخ، ومن فنون العرائس (الجوانتى) ... إلخ.

ثالثاً: العادات والتقاليد والمعارف

العادات المرتبطة بدورة الحياة، العادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة الزراعية والدينية، العلاقات الاجتماعية، المناسبات الروحية والترويجية، العلاقات المرتبطة بالجرة والأسرة، الضيافة للأهل والآخرين، العادات المرتبطة بالجنس (رجال، ونساء، واطفال)، علاقات اجتماعية وارتباطها بالخصوصيات، التقاليد المرتبطة بالمرض والموت، آداب الطعام، أطعمة المناسبات، الأعراف ونظام القضاء والقضاء، المعارف المرتبطة بالخبرة في المجالات المختلفة والأعمال المتنوعة والسلوكيات الإنسانية، الطب الشعبي وتقاليد الطب، ودوات وأعضاء العلاج، السحر وأمراض الجنون والصراع والحالات النفسية الأخرى، ... إلخ.

رابعاً: الأدب الشفاهي

الملاحم، الحكايات الخرافية، الحكايات الخاصة بالقدسين، الحكايات الخاصة بالخصفيات المختلفة ذات الطبيعة الفارقة والشريفة، حكايات حول البطل والمبثقة عن أبطال الأساطير القديمة، المزاويل الرعوية والجبالية، المقولات الخاصة بالحكم، الأسئال والنكات والأحاديث الهزلية، الداءات الخاصة بالتدليل والحيوانات والباهة، الحزن، مقولات خاصة بالمناسبات والفخر، الأمثال الشعبية الريفية وارتباطها بالث، ور والزراعة وغيرهما، الكتابات والشعر البيئي، ... إلخ.

خاصة: الثقافة الجماهيرية

يتم في هذه النوعية رصد التغيرات المصاحبة لتطور الصناعي، وبخول المكنة الزراعية، والاعتماد على الأدوات المصنعة ألياً في جوانب كثيرة من الحياة، كذلك الابتعاد عن الموروثات التقليدية، وتجنب استخدام الأزياء الشعبية والابتعاد عن العمارة التقليدية، كل هذا أدى إلى تكوين نوع من الثقافة الاجتماعية الجديدة يخلط فيها القديم والمعاصر مكوناً صيغة جديدة، هذه الصيغة كان لابد من رصدها وتوجيهها توجيهاً يعيد التوازن للإنسان الروماني لكي يحافظ على أصالته وعلى إبداعه. وكان من أهم الأشكال الإبداعية التي تحققت من وراء هذا التوجه، المسرح الشعبي والذي أخذ طريقه نحو الانتشار في القرى والمدن التقليدية، الانتشار للأشكال الإبداعية الأخرى من خلال تصنيع المنتجات الشعبية وانتشار الصبغة المربونة على حفظ القيم

المكثورة، وانتشار المصلات التي تقدم الترات الشعبية بالوسائل المعاصرة كالأسطوانات الموسيقية والكتب وأشغال التشكيل المختلفة. وقد اعتمدت منهجية العمل في الثقافة الجماهيرية على: الأطالس، البحث الميداني، السخ، الورش الإنتاجية، تشكيل الفرق، حماية المبدعين، بالإضافة إلى استخدام ما يسمى بتكنولوجيا التراث الشعبي: البث الإعلامي، الهادف، المتاحف الإثنوجرافية، المعارض، المسابقات، الاهتمام بالمناسبات الشعبية وأشكال التعبير عنها في كل بلد أو منطقة لها طبيعتها الثقافية، الاستلهام والتزليف، إعادة الصياغة للمنظومة التعليمية والتربوية، الدراسات الذللكورية المستمرة، ... إلخ.

وقد لجأت روماننا، في هذا التخصص في الثقافة، إلى اعتبارات اجتماعية بالدرجة الأولى، وإلى اعتبارات منطقية في الدرجة الثانية. فالاعتبارات الاجتماعية كان من أهم دوافعها التغير الحتمي الصادر في المجتمعات التقليدية، وهذا التغير سيحدث نوعاً من التغيير الحتمي أيضاً في موروثاتها وبالتالي في أشكال التعبير الفني، والاعتبارات المنطقية تدعو إلى عدم التوقف والبحث عن الصيغة الجديدة الكفيلة بحماية الموروث والإبداع في آن واحد. ويستطيع أن نصفها وصفاً تشكلياً بأنها الصيغة الرمادية التي تقف بين الأبيض (الموروث)، وبين الأسود (الابتكار). والمراحل الثلاث التي تمر بها المجتمعات التقليدية في روماننا: تمر عبر ماضيها مروراً بمرحلة الانتقال إلى مرحلة التحديث والمعاصرة، مما يستلزم معها القناعة بهذه المراحل الانتقالية المتنوعة، وما تحثه من تأثيرات في النسق الاجتماعي وإبداعاته المختلفة التقليدية. هنا نستشعر من ذلك أن التصور المعاصر للفولكلوريين والتنميين، على وجه الخصوص يأتي متوافقاً إلى حد بعيد مع نتائج هذه التحولات

المجتمع الروماني	المجتمع الروماني
الصناعي اليفي	اليفي
انتشار التعليم على كافة مستوياته، والابتعاد عن التقاليد.	انتشار الأمية والتقاليد.
صناعي زراعي.	زراعي تقليدي.
نصف ألي، وإلى متكامل.	يدوي، حرفي بيئي.
قومي، وعالمي.	منظور العلاقات محلي بيئي.
الولاء للمجتمع الروماني.	الولاء للمجتمع المحلي والمعاينة.

يتميز بالقاعة ويطأ التغيير.

الحرص على الاستمرار في يسعى إلى الاغتراب والتقليل.

إنتاج نغمي إبداعي. استهلاكى يعتمد على إنتاج الغير.

تورث الحرف البيئية الابتعاد عن الحرف، والاتجاه إلى الوظائف الإدارية والمصانع والتقليدية للأجيال. ذات التكنولوجيا الحديثة.

وبعد، فعندما ندرس عينة من الأطلس الخاص بالأشكال التشكيلية والعمارة، سنجد العنصر الفولكلورى، كالتى مثلاً، فى صورته الواقعية المصنوعة المحددة بمكان وزمان معينين مدفوعاً بأسلوب الرسم «الخط المشكل». موضوعاً فيه أدق التفصيلات التى تميز الزى بمفهوم المكان والزمان وأيضاً الجنس. ذلك لأنه ليس من السهل التعرف على الزى بملاحظته مباشرة إلا فى صورة علاقات تكاملية مكملية لبعضها البعض، وأيضاً فى صورة علاقات تشكيلية ووظيفية، كل منها له دلالاته المصنوعة بين أفراد المجتمع الذين يقومون بإنتاجه واستخدامه. ومن هنا كان الأطلس المصور يؤكد على أن جيل الباحث بمكونات الزى لمنطقة ما، والى يقوم فيها بعمله الميدانى ودراسته، سيجعله بعيداً عن تسجيل الظاهرة بشكل موضوعى وواقعى فى نتائجه البحثية. ومن ثم كان على الأطلس أن يكون مدعماً بالأشكال التقليدية للزى، موضوعاً لكل وحدة منه، ورسمها بشكل موضوعى ونسبة صحيحة، بدءاً من أغطية الرأس إلى الأشكال الأخرى المكمل للزى. واستكمالاً لهذا سنجد الأطلس يهتم بالزخارف الفنية المطرزة والمنسوجة مع نسج القماش والمرسمة أيضاً، ودلالة كل وحدة ورسم. ومن ثم يصبح الأطلس من الأهمية بمكان: حيث يتم التعرف على الأشكال الأصلية تاريخياً والأشكال الجديدة، التى أخذت طريقها نحو إثراء الفكر الفنى الشعبى.

التطبيقات العملية لتدوين الفنون التشكيلية والعمارة وأشكالها البنائية المختلفة

شارك الفنانون التشكيليون، وبخاصة المصورون منهم، فى الاهتمام بتسجيل «الوحدة الفنية» بما أسماه الرصد الواقعى، ويقصد من هذا تقم العمل الميدانى بوجه عام، والتزويد بأساس المشاهدة والرسم يجعلها - الوحدة الفنية - آمنة وقادرة على مواجهة التصريف أو تداخل العناصر غير

المؤصلة فى هذا المجال. ولهذا نجد مجال الرسم قد دون، من خلال العمل الميدانى، الأزياء الشعبية وفق تصنيف محدد لمفردات الزى وكونه مثلاً للبيئة، فالاستبيانات الموضوعة للتعرف على تلك المفردات وأساليب استخدامها، يجب أن تكون ممثلة بالرسم أبخساً كمرآة، كنهية، كاستخدام حتى تبرز حقيقة، كمعرفة بخصوصية الزى فى كل بيئة على حدة. والرومان يؤكدون على أن الإدراك يتم من خلال ماهر مدون كتابة وماهر مدون بالرسم. وبناءً على هذا الأسلوب فإن هناك نوعين من العمل، عمل يخص الباحث فيما يدونه أو يسجله بالوسائط المعروفة: الكتابة أو التسجيل الصوتى أو الفوتوغرافى والفيديو، وهناك عمل أيضاً يخص الباحث الذى يسعى من خلال فن الرسم إلى إبراز الحقيقة للمائة أمامه ويتسم بضرورتها وبموضوعيتها. ومن ثم، يمكن الانتباه إلى ما يحدث من تداخلات، لا محل لها من الشعبية، أثناء العمل الميدانى بعد ذلك.

التدوين بالرسم للزى الشعبى

- 1 - منطقة للرأس ب - منطقة الرقبة ج - منطقة الصدر د - منطقة الأطراف هـ - منطقة البدن.

وفى هذا المقام، هناك عدة نقاط مهمة لابد وأن تجرى أثناء التدوين بالرسم، وهى ملاحظة كل حركة تتم فى التطبيق العملى لاستخدام وحدات الزى وكيفية استغلالها، مع ملاحظة أن هناك تعدداً شكلياً للوحدة نفسها طبقاً للذوق الخاص لمستخدمى الوحدة، والمثال على ذلك طرق لف الإشارات مثلاً، أو تمشيط الشعر وتركيب الأكسسوارات المختلفة، كل هذا يجب مراعاته بدقة، والسبب فى ذلك يعود أحياناً إلى عُمر (سن) مستخدمى الوحدة نفسها، أو لاختلاف المناسبة المستفاد من أجلها. (انظر الأشكال أرقام ٢، ٣، ٤، ٥، ٦).

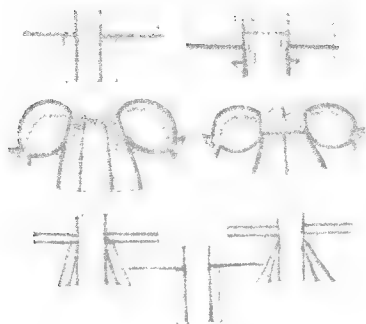
بالإضافة إلى ذلك فإن الشعبيين الرومان يقومون بتصنيع الزى فى بيوتهم، وهذا هو العرف السائد لديهم، لذلك نجد أن كل أسرة تمتلك أدوات وآلات الغزل والنول والصباغة اللازمة لإنتاج القماش وأيضاً لعمل الوحدات الزخرفية بها. وتتعدد أشكال الأتوال تبعاً لنوعية القماش المطلوب وغالباً ماتكون متحصرة ما بين قماش الأزياء وقماش خاص بأغطية السرائر والحوائط والأرضيات، وكذلك أنواع أخرى تستخدم فى التدفئة فى الشتاء وهى الشيلان



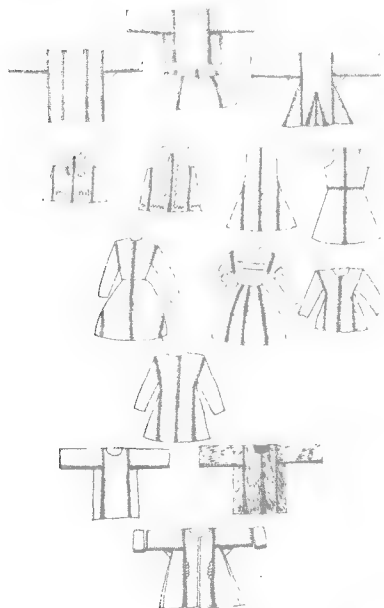
(۱) دکت



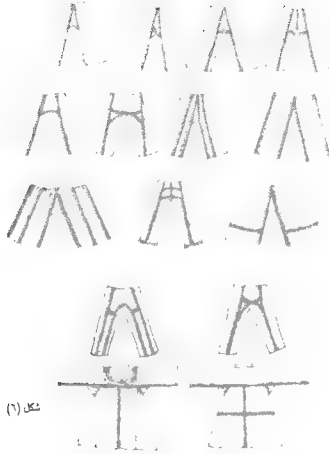
(۲) دکت



شکل (۴)



شکل (۵)



شكل (٦)

الرومان اكتشفوا تلك الثقافة في حوالي ٢٠٢٩ مايو عام ١٨٨٥م، من خلال مجموعة كبيرة من الفخاريات التي تحمل تشكيلات بيئية وزخارف طبيعية وإنسانية وحيوانية تتلف مع الأبعاد الفنية الحديثة الشعبية للزخارف. (انظر أشكال ٩.٨.٧).

ولقد حرص المُنُونُ الرسام على إبراز الملامح الخاصة لكل عينة، كما حرص ، الحرص نفسه، على تصوير الزخارف والنسب نفسها التي تم تنفيذها من قبل الفنان الشعبي. ومن اللافت للنظر أن أغلب هذه الوحدات تكاد تكون مشتركة بين أكثر من اتجاه ومن خامه ومن إنتاج . ففي الأزياء والعمارة وبعض المنتجات التقليدية تستغل تلك الوحدات بتوظيف يلائم كل خامه. وهذا كان عمل الفنان الحرص، عند التدوين بالرسم، على تلك الحساسية، فعن طريق تلك الحساسية التي تتلمح كحسيات في حواسنا عند الاستلهم وعند اختيار الخامه التي تناسب كل وحدة وطريقة التعبير عنها. ويؤكد الفنان الروماني في عمله على طبيعة الوحدة الزخرفية التي تمثل بالنسبة إلى وجودها المكان والزمان ؛ للمثلين بدورها للإبداع الشعبي في المنتج.

الصوف الشهيرة لديهم. وغالباً ماتكون الخطوط المستخدمة في النسيج مكونة من عدد من النغمات التي تعطي نسيجاً رقيقاً وشغافاً وأخر ثقيلاً، ولهذا كان الكتان والقطن والصوف من إنتاج الريف ومن الخامات التي تعتبر بالنسبة إليهم بيئية ومتوافرة بكثرة.

التدوين بالرسم للفخار والخزف

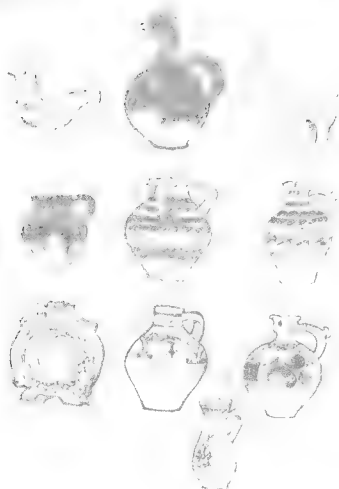
١ - الخامه ب - التشكيل ج - الزخارف د - الأفران هـ -

دولاب العمل.

في هذه المهنة، وهي غالباً ماتكون منتشرة في القرى وفي العواصم الريفية، نجد الإبداع الشعبي واضحاً جلياً إلى أبعد الحدود. ولذلك كان الفخار من العناصر الفولكلورية المهمة التي يسعى إليها الباحثون بالدراسة والتدوين. بالإضافة إلى هذا فإن الدراسات السابقة عن هذا الإنتاج تمثل البعد التاريخي لها. ففي كتاب «فن ثقافة كوكوتين» للاستاذ: «فلاديمير ديميتريوسكي»، الصادر عن دار ميرديانا ببوخارست عام ١٩٧٩م، يذكر أن هناك جماعة من العلماء



شکل (۷)



شکل (۸)



شكل (٩)



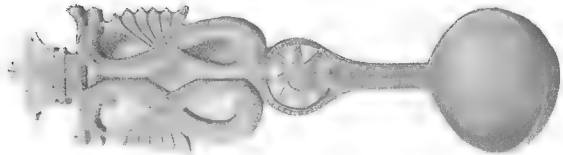
جانب من صندوق لحفظ الملابس والأغذية، تمثل الوحدات فيه نقشاً غائراً، به بعض الوحدات المشخصة والتي تمثل بعداً دينياً بشكل مجرد، وفي الوسط صليب من المصنوع الوسطى موشوم على هيئة شمعدان.



ملعقة تمثل ربما وحدة تشكيلية زخرفية في منتقاة للشكل الذي يوحى بالنسيج المشغول؛ حيث تمثل الدائرة وحدة أساسية متكررة بمعالجات مختلفة، مع أرضية غنية أيضاً بالوحدات النباتية.



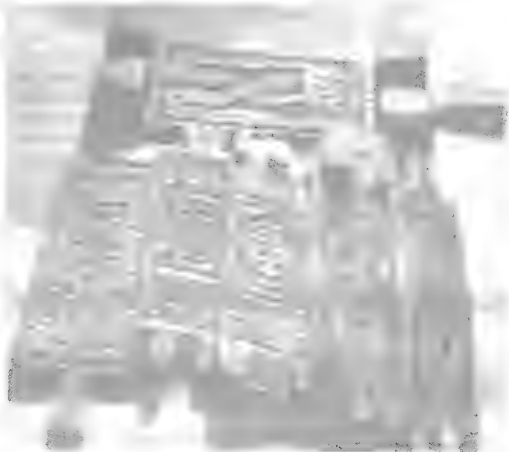
ملعقة شعورية يختلط بها الطائر بالوحدات الزخرفية التي تتفكك بقطرية، وهذا الطائر يكثر وجوده في الجبال.



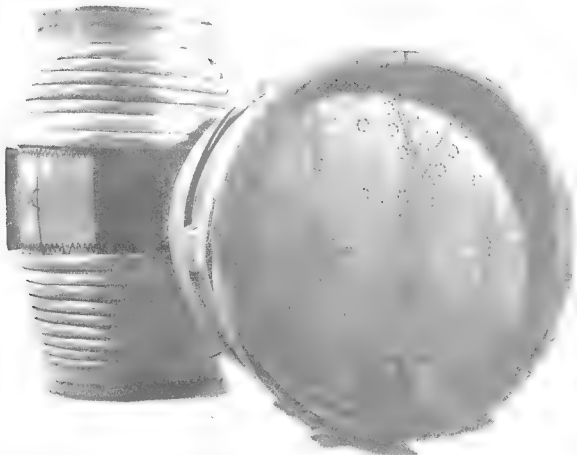
نوع آخر من الملاعق تستخدم فيه وحدة زخرفية لها طابع للشعار الحريى الرومانى القديم، ويوظف بعد ذلك في الاحتفالات الدينية، وهو يمثل خليطاً من جنبة البحر والشكل المحور للمعبان.



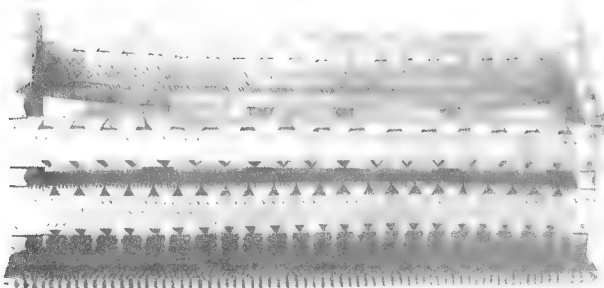
نهاية أحد الدائري وهو على شكل صليب تستخدم فيه الدائرة على أنها وحدة أساسية، بالإضافة إلى تكرار الصليب في الجهات الأربع، والنقش معتمد على الأسلوب القاطر.



مجموعة من القوالب الخشبية المنقوشة والمزخرفة بعدد كبير من التصميمات المختلفة، وتلعب أيضاً الدائرة مركز التمايز مع باقي العناصر الزخرفية. وهذه «المنقوش» تستغل في عمل الطائر المناسبات الخاصة بالاحتفالات الدينية.



جانب من البراميل التي تستغل في تخزين الحبوب وأحياناً تستغل في تخزين النبيذ، عليها تشكيلات مختلفة تبين قدرة الفنان الشعبي على توظيف
الخامة لتعطي إحساساً بأنها مصنوعة من الفخار، والتفتيش عليها من نبات ثمار الكريز البري.



أريكة يستغل فيها الناس البارز في متتالية بنسبة للعناصر الزخرفية وأيضاً تمثل وحدة معمارية ، وهي من اللونين البيئية التي تعتمد على التصور
الوظيفي أولاً ، ثم العناصر الجمالية التي تمثل رضاء للفنان الشعبي.

التدوين بالرسم لأشغال الخشب.

المغزل اليدوي. فكل قطعة تمثل في الحقيقة تحفة تطبيقية على أعلى مستوى من الجمال والتناسق العملي والنظري في منظمة إبداعية تختلط بالرمز. ففي الدقة والرقّة تشعر كل وحدة أنها في غاية الرشاقة، وأنها في غاية المتانة في الوقت نفسه، كما أنها تعطيك الإحساس بأنها مفروش من الحرير وشكل من أشكال فنون الدانتش.

بالإضافة إلى هذا فإن الفنان الشعبي يستغل تلك الخامة البيئية في عمل أدوات المائدة والطعام، وأيضاً في الأثاث والآلات الموسيقية، وأشكال المعمار والطواحين والمعاصر، والزمزميات ومناديق العروس والسحارة، وبراميل التبيد وحفظ السوائل والبذور وغيرها الكثير. وما يهمنا هنا أن نضيف: أن أشغال الخشب وتجميله بالزخارف كثيراً ما ترتبط بالتصوير الاعتقادي في الحسد والسحر بالإضافة إلى الجوانب الدينية الأخرى (انظر شكل ١٠).

تتميز رومانيا بالغابات الكثيرة، والتي تكثر فيها أنواع كثيرة من الأشجار ذات الأنواع المختلفة من الأخشاب بالإضافة إلى أن هناك مجتمعات جبلية تعتمد كثيراً على هذه النوعية من العمل، وأيضاً على التصنيع المرتبط بالأخشاب. بجانب هذا نجد أن الإنتاج الشعبي، الذي يقوم على التشكيل والحفر على الخشب، من التقاليد الفنية التي تأخذ طابعاً جمالياً مرتبطاً إلى حد كبير بالوظائف المتعددة والاستخدامات الحياتية المختلفة. وترتبط النقوش والزخارف، إلى حد كبير، بالرؤية الخاصة للفنون الأخرى؛ فقد حاول الفنان الشعبي أن يحاكي أشغال الدانتيل والتفريغ في أعماله المصنوعة من الأخشاب. ومن الأشكال الفنية التي يعطى لها الفنان أهمية أن تبرز مهارته في صناعة وتجميل

An Exhibition of Antique oriental Rugs,

- Iosif Ionescu. Muscel: Tratat de Iesatorie - Bucuresti - 1948

- Arta populară Romanească - Marina Marinescu

Alexandru Dima

- Arta populară și relațiile ei, Minerra, 1971

- Gheorghe Bichir, contribuție la cunoașterea Țesutului în
asezarea de la Gârni 1958

- Paul Petrescu, scoarte românești Meridiane, 1960.

- Nicolae Iorga Istoria industriilor - Moldova 1784, VII, 1904

Gheorghe Focșa, Elemente decorative la Bordeiele din sudul regiunii Crișana, 1955.

- Muzeul de etnografie din Suceava.

- Artur Gorovei, Mesesugul rapsutului cu burani, Bucuresti, 1943

- Tudor Pamfile, Industria casnică la romani, Bucuresti 1910.



الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد في العالم

مختار السويفي

على مدى التاريخ المصري كله، كان الاحتفال بوفاء النيل للمصريين ووفاء المصريين للنيل، من أهم الأعياد القومية التي تشمل البلاد والديار كلها.

وفي مصر الفرعونية كانت هذه الاحتفالات من الأهمية والشمول بحيث كان يحضرها الغرائبة بأنفسهم، ويشتركون مع المحتفلين الآخرين من أعضاء الأسرة الملكية ورجال ونساء البلاط الملكي ورجال الدين ورجال الحكومة والمثقفين والكتبة والفلاحين والصناع وجميع طبقات وطوائف الشعب الأخرى.

وكان الاحتفال الرسمي في تلك الأيام، يقام في منطقة دجل السلسلة، (بين الأقصر وأسوان).. كما كانت تقام احتفالات رسمية وشعبية أخرى في كافة الأقاليم المصرية.

وبتكرار هذه الاحتفالات سنوياً على مدى آلاف السنين، أصبحت عادةً مصرية لم يكن من السهل التخلي عنها في أي عصر من العصور التي تالتت وتوالى على تاريخ مصر وشعبها منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

وبناءً على تلك الحقيقة الثابتة، يمكن القول بأن الاحتفال بوفاء النيل يعتبر من أقدم الأعياد التي ظلت قائمة عبر آلاف السنين، وليس هناك عيد آخر استمر قائماً مثل هذه المدة الطويلة في أي مكان في العالم وبين أي شعب من شعوب الأرض.

خرافة عروس النيل

أصبح الاحتفال بعيد وفاء النيل مثل الأساطير التي تتوارثها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل، مع كل ما تتضمنه الأساطير - في كثير من الأحيان - من خرافات وأعمال خارقة وقصص وحكايات قد تصعب على التصديق.

ومن أهم الخرافات التي أشيعت عن علاقة المصريين بنهر النيل، القول بأنهم كانوا يلتقون إليه كل عام بعروس بكر جميلة، مزودة بالخير الحلى والثياب، ويزفونها إليه بإلحائها حية في اليوم، لتبتلعها مياه النهر، وليأخذها النيل بين أحضانها.. وكانت هذه المراسم تتم على نقات الطبول وإنشاد الأغاني وكل مظاهر الابتهاج والفرح.

ومن حسن الحظ، فإن من السهل إثبات ما تحتويه هذه الخرافة من أكاذيب قامت على غير أساس، وتحمضها على الفور الثوابت والشواهد المستمدة من التاريخ المعروف.

وردت هذه الخرافة لأول مرة في كتاب «فتوح مصر والمغرب» من تأليف «أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الحكم» المتوفى سنة ٨٧١م، والذي يعتبر أقدم كتاب وصل إلينا عن تاريخ مصر الإسلامية. وتقدم فيما يلي النص العربي لما ورد في هذا الكتاب متعلقًا بخرافة «عروس النيل»:

« لما فتح عمرو بن العاص مصر، أتى أهلها إلى عمرو حين دخل شهر بؤنة، فقالوا له: أيها الأمير إن لنيلنا هذا سنة لا يجرى إلا بها. فقال لهم: وما ذلك؟ فقالوا: إنه كلما جاءت الليلة الثانية عشرة من هذا الشهر، عمدنا إلى جارية بكر من أبويها، فأرضينا أبويها، وجعلنا عليها من الحلوى والثياب أفضل ما يكون، ثم ألقيناها في النيل.

فقال لهم عمرو: هذا لا يكون في الإسلام، وإن الإسلام يهدم ما قبله.. فإلقاها شهر بؤنة وأبيب ومسرى والنيل لا يجرى قليلاً أو كثيراً، حتى هموا بالجلاد.

فلما رأى عمرو ذلك، كتب إلى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بذلك، فكتب إليه عمر: (إن قد أصبت، إن الإسلام يهدم ما كان قبله. وقد بعثت إليك ببطاقة فآلقها في النيل إذا أتاك كتابي). فلما قدم الكتاب على عمرو فتح البطاقة فإذا فيها:

(من عبدالله أمير المؤمنين إلى نيل مصر. أما بعد. فإن كنت تجرى من نيلك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذي يجره، فنسأل الله الواحد القهار أن يجره).

فالقى عمرو البطاقة في النيل، وكان أهل مصر قد تهيأوا للجلاد والخروج منها، لأنه لا يقر بمصلحتهم فيها إلا النيل، فأصبحوا وقد أجراه الله تبارك وتعالى ستة عشر ذراعاً في ليلة واحدة».

وبالرغم من احترامنا لشخصية ابن عبد الحكم باعتباره مؤرخاً للففوجيات الإسلامية، إلا أننا سنناقش هذا النص ونبحثه في ضوء الحقائق العلمية والمنطقية والتاريخية المعروفة.

ومن المؤسف أن جميع المؤرخين الذين جاوا بعد ابن عبد الحكم وتناولوا بعض الموضوعات المتعلقة بالواقعة التي ذكرها ابن عبد الحكم قبلهم، قد ذكروا هذه الخرافة وكرروا على أنها معلومة تاريخية تقرأ عما كتبه ابن عبد الحكم، سواء

بإسنادها إليه مباشرة أو بذكرها دون إسناد، كما لو كانت حقيقة واقعة. ومن المؤرخين العرب الذين أُرخوا لمصر الإسلامية ونقلوا مضمون النص الذي ذكره ابن عبد الحكم: المقرئ، والكندي، وابن تغرى بردى، والقضاعي، وابن دقاق، والسيوطي، وياقوت الحموي، وابن أبياس.

وقد ظلت هذه الخرافة تُروى على مدى أكثر من أحد عشر قرناً من الزمان منذ أن قيلت حتى الآن، لدرجة أن أمير الشعراء أحمد شوقي ذكرها في قصيدته الشهيرة عن «النيل» كما لو كانت حقيقة مسلماً بها تحدث عبر آلاف السنين. ونجترئ فيما يلي الأبيات التي وردت في تلك القصيدة الشهيرة في وصف «عروس النيل»:

فى كل عام مرة بلا
ثمن إليك وحرة لا تُصدق
حول تسائل فيه كل نجيب
سبقت إليك متى يحول فتلق
والمجد عند الغانيات رغبة
يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن فهى عقيدة
ومن العقائد ما يلب ويحمق

....

زفت إلى ملك الملوك يحشها
دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسنت عليك مكانها
ترب تمسح بالعروس وتُحرق
مجلوة في الفلك يصو فلكتها
بالشاطئين مزهد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به
اعطافها واختال فيه المشرق

....

القت إليك بنفسها ونفيسها
وأنتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياتها وحياتها
العز من هذين شيء ينطق
وإذا تنأهى الحب واتفق الفدى
فالروح فى باب الضحية اليق

الأدلة على كذب الخرافة

وهناك أدلة قاطعة تدحض هذه الخرافة وتثبت كذبها وتدل على أن حكاية «عروس النيل» هذه لا تستند إلى

أى أساس تاريخي، وأنها مجرد أكاذيب من الأكاذيب التي أطلقها بعض المؤرخين القدماء عن الحضارة المصرية القديمة. ونجمل فيما يلي بعضاً من هذه الأدلة:

● قيل أن يكتب ابن عبدالحكم هذه الحكاية بنحو ١٢٠٠ سنة، قام عديد من المؤرخين الإغريق والرومان بزيارة مصر، وكتبوا عن كل ما شاهدوه بأنفسهم، وكل ما حكى لهم عن تاريخ مصر والمصريين. وكان أشهر هؤلاء المؤرخين القدماء: هيكاتي دى ميلى، وهيرودوت، وسقراطون، وديودور الصقلى، وكليمان الإسكندرى، وبلوتارك.

وقد سجل هؤلاء المؤرخون الكثير من أوجه الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد الشائعة بين المصريين والتي كانوا يعتبرونها غريبة عن العادات والتقاليد الأوروبية السائدة في بلادهم. ومع ذلك فلم يذكر أحد من هؤلاء المؤرخين أن المصريين كانوا يرفون للنيل في كل عام عروساً حية. ولو أن ذلك قد حدث ولو مرة واحدة عبر آلاف السنين لكانت فرصة أمام هؤلاء المؤرخين ليكتبوا لقرائهم المزيد من عجائب وغرائب المصريين.

● كتب ابن عبدالحكم هذه الحكاية بعد فتح مصر على يد عمرو بن العاص بنحو ٢٣٠ سنة، أى أنه كان غير معاصر للحكاية على فرض حدوثها، أى كانت قد حدثت بالفعل، وعلى هذا، فإما أن تكون هذه الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد الخرفين، وإما أن تكون الحكاية برمتها من تليفه هو، بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة والدعوة إلى الإسلام الذى يهدم ما كان قبله.

● هذا النص الذى كتبه ابن عبدالحكم يكذب نفسه بنفسه.. فكيف تمر ثلاثة شهور هى وثيقة وأبيوب ومسرى والنيل لايجرى قليلاً أو كثيراً؟.. إن ذلك لو كان قد حدث لكانت هناك كارثة تزول بها الحياة تماماً عن أرض مصر، ولايبقى بعدها إنسان أو حيوان أو نبات.. ولحسن الحظ فإن مثل هذه الكوارث لم تحدث إطلاقاً فى التاريخ الجيولوجى لجرى النيل منذ أن وجد حتى الآن.. ثم كيف يرتفع النيل ١٦ ذراعاً فى ليلة واحدة؟.. إن هذا يتناقض مع أبسط مبادئ الهيدرولوجيا وعلم القوى المائية.

● تم الفتح العربى لمصر سنة ٦٤١م.. وكان المصريون آنذاك قد اعتنقوا المسيحية، وهى دين سماوى ولايمكن أن يقبل أو يقر حكاية إلقاء عروس بكر حية لتמות غريقة فى النيل.. فالأديان السماوية الثلاثة لا تقر ولا تعرف تقديم ضحية بشرية كقرىبان إلى الله.

● لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون، أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما علا شأنه. وهناك عشرات اللوحات والبرديات التى كانت تصف أحوال النيل، سواء عند حدوث الفيضان المعتدل الذى يجلب معه الخير، أو عند حدوث الفيضان العالى الذى يغرق الأرض وما عليها ويبعث الربيع فى النفوس، أو عند حدوث الفيضان المنخفض الذى يؤدى إلى كوارث ومجاعات.

وهناك أيضاً عشرات ومئات المدونات التى ذكرت القياسات التى سجلتها «المقاييس النيلية» ارتفاعاً أو انخفاضاً، سواء فى مواسم الفيضان أو فى خلال بقية أيام السنة، بالإضافة إلى كثير من الأوصاف التفصيلية للاحتفالات النيلية التى كان يحضرها الفرادة، ولم يرد فى أى من هذه الآثار جميعاً أى ذكر لعروس غداة تقدم إلى النهر قرىباناً.

● عشر حتى الآن على ثلاث لوحات تصف كل منها بالتفصيل جميع المراسم التى كانت تؤدى والأشعار والأغاني التى كانت تلقى فى الاحتفالات النيلية التى كانت تقام لدعوة النهر إلى الفيضان والإتيان بالخير، وكانت فى الغالب تأخذ طابعاً دينياً وشعبياً، وأولى هذه اللوحات كانت لرئيسيس الثانى، وثانياتها كانت للملك مرنباتح، والثالثة كانت لرئيسيس الثالث، وكل هؤلاء الملوك يعتبرون من الملوك العظام [من الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين] الذين حكموا إمبراطورية مصرية قوية تمتد فى آسيا حتى بلاد ما بين النهرين وحدود تركيا، وتمتد جنوباً وغرباً فى أراضي أفريقيا.

ومن هذه اللوحات يتضح لنا أن الملك كان يحضر بنفسه الاحتفال الرئيسى الذى كان يبدأ عادة بذبح عجل أبيض وأوز وبط وساج كقرىبان .. ثم تلقى فى النيل «رسالة» مكتوبة على صفيحة من أوراق البردى ، تتضمن بعض الصلوات والمدائح فى النيل ، اعترافاً بفضلها وابتهالاً له لمواصلة الفيضان فى كل عام بما فيه خير البلاد .. فلو كان المصريون يقدمون للنيل عروساً غداة حية، فهل كان من الممكن عدم ذكر ذلك وإغفاله فى تلك اللوحات التى تركها هؤلاء الملوك العظام. ١٢.

● عشر على العديد من الإبهاتالات والدعوات المكتوبة التى كانت ترفع للنيل أو تلقى فيه، خصوصاً حين يأتى الفيضان مخفخفاً ومهدداً بالمجاعة، ولم يذكر فى أى من هذه الإبهاتالات أو الصلوات أن عروساً قد أقيمت فى النيل على أنها سبيل إلى التسلسل به.

عيد وفاء النيل عبر العصور

وهكذا ظل الاحتفال بوفاء النيل واحداً من أهم التقاليد والعبادات الشعبية المصرية التي حرص المصريون على ممارستها منذ العصور الفرعونية، مروراً بالعصور اليونانية والرومانية، فالقبطية، فالإسلامية.. بل أصبح وفاء النيل وقيضانه مؤشراً اقتصادياً لحالة البلاد، وحق الحاكم في جباية الضرائب وخراج الأرض، فقد كانت هذه الضرائب لا تستحق إلا إذا ارتفع فيضان النيل إلى ١٦ نراعاً؛ لذلك فقد حرص المصريون على إقامة المقاييس النيلية التي تبين لهم مستوى الفيضان في كل موسم.

ومن العادات الشعبية التي كانت مرتبطة بعملية مراقبة مقاييس النيل، تخصيص أحد المندبين للإعلان عن ارتفاع الفيضان في كل يوم اعتباراً من ١٧ بؤنة من كل عام.. وكان هؤلاء المندوبون يجوبون القرى وأحياء المدن في الديار المصرية كافة، ومعهم بطولهم، ليعلنوا للناس آخر أخبار المقاييس النيلية ولبشروهم بأن النيل سيمضي أذرعته بإذن الله.. وكان من المعتاد أن يتجمع الأطفال خلف هؤلاء المندبين ويشترك الجميع في إنشاد أغنية شعبية تقليدية تقول كلماتها: «البحر زاد.. عولى إلهي [يعنى أوفى الله]»..

وعندما يوفى النيل أذرعته ويتجاوزها، تتم الفرحة في ربوع البلاد، ويتحدد يوم الاحتفال رسمياً وشعبياً خلال شهر أغسطس، حيث تجرى للرسم والطقوس والعمليات التي يتألف منها هذا الاحتفال، من كتابة الحجة الشرعية إلى عملية كسر سد الخليج التي كانت تسمى «جبر البحر» إلى الرحلة الاحتفالية للمركب «العقبة» التي كانت تبدأ من منطقة روض الفرج وتنتهي عند قرية ياسوس ثم تعود إلى روض الفرج مرة أخرى.. كل ذلك كان يتم وسط مظاهر فرحة شعبية عارمة تتخللها الموسيقى والأغاني والأناشيد وكافة ما ينم عن الابتهاج والاحتفال.

وكتب المؤرخون أرباعاً مستفيضة عن مظاهر هذا الاحتفال الذي كان يجري في كل عام.. ومن أطراف ما قيل في هذا الموضوع أن الحكام الغزاة الذين حكموا مصر منذ الغزو العثماني سنة ١٧٠١م كانوا يحرصون على إقامة هذا الاحتفال في مواعيد كل عام، وكانوا يشاركون أهل البلد في أفراسهم ومباهجهم بهذه المناسبة السعيدة، بل تحول الأمر في النهاية إلى أن هؤلاء الحكام قد اغتصبوا هذا الاحتفال من الشعب المصري، فصاروا يحتفلون بوفاء النيل بطريقتهم الخاصة، بل كانوا في بعض الأحيان يمنعون المصريين من

● إن النيل نفسه كان محل تقديس لدى قدماء المصريين، ومنحوه صفة الألوهية وسموه «حعبى».. ويتخذ الإله حعبى صورة رجل ذي جسم ممتلئ، وتظهر في ملامحه سمات من النيل والفنى. ولكن الغريب أن له بطناً كبيرة كبطون الحياى، وذيان كبيران كأنهما ثديا امرأة تنبثق المياه من حلمتيهما مثل اللبن الذي تغذي به الأم أبنائها.

ويعنى هذا أن المصريين القدماء قد نزحوا الإله «حعبى» الذي يمثل النيل في عقيدتهم عن أن يكون نكراً أو يكون أنثى.. وجعلوه يجمع الصفتين باعتباره رمزاً للخصوبة والقوة التي تمنح الحياة وتهب للماء والغذاء، كما تفعل الأم الرؤوم نحو أبنائها الصغار.. فلو كان «حعبى» بهذا الشكل الذي يجمع بين الذكر والأنثى، فكيف يستقيم مجرد التخييل بأن المصريين كانوا يزفون إليه عروساً عذراء لياخذها بين أحضانها مرة كل عام..؟

حقيقة عروس النيل

ومما لا شك فيه أن تعبير «عروس النيل» تعبير قديم.. وقد استعمل عبر آلاف طويلة من السنين، ولكن لم يكن يقصد به أن عروساً عذراء حية تزف إلى النيل بأن تلقى في أحضانها كل عام، وإنما كان يقصد بهذا التعبير معنى آخر من المعانى المجازية، وهو أن عروس النيل هي مصر نفسها... هي الأرض المصرية في وادى النيل.

وربما كان هذا التعبير المجازى هو الذى أدى إلى قيام واختلاق أكذوبة العروس الحية التي تزف إلى النيل.. وهكذا تحول التعبير المجازى «عروس النيل» إلى اسم واقعى يطلق على عروس بكر؛ قيل إنها كانت تقدم هدية ليزوجها النيل في كل فيضان.

وفى إحدى «الحواديت» للشعبية المصرية القديمة تشبيه غريب عن أرض مصر أيام التسماريق وقبل أن يأتى الفيضان.. فهى أرض جافة شفتقتها حرارة الصيف وأهيب الشمس، فتصبح مثقلة بالآف وملايين الشقوق التي تبدو كالأرحام.. ثم يأتى النيل كذكر هائل يتخلل تلك الشقوق ويلقى الأرض ويخصبها.. وهكذا تصبح الأرض المصرية الطيبة صالحة «للحمل» عند بئر البذور، وللولادة» فى أيام الحصاد.. فعروس النيل إذن هي «مصر» أو «أرض مصر» التي يدخل عليها النيل في موسم الفيضان كما يدخل الرجل على عروسه ليلة الزفاف.

الاشتراك معهم في الاحتفال بهذا العيد.. ويقول «الجبرتي» في ذلك: «كان للمعجم خاص بهم دون أولاد البلد»..!

ويصف لنا «الجبرتي» أحد الاحتفالات بوفاء النيل أيام الصلة الفرنسية على مصر حيث اشترك نابليون بونابرت في هذا الاحتفال الذي أقيم في ١٧ أغسطس سنة ١٧٩٨م فيقول: «أرغى النيل أنزعه، وأمر صاري عسكر بالاستعداد وتزيين المركب «العتيقة» وعدة مراكب أخرى وغلايين.. وناوا على الناس بالخروج إلى النزهة في النيل والمقياس والروضة.. وخرج صاري عسكر بموكبه وزينته في صحبة عساكره، ومعه طوبوله وشموره إلى قصر قنطرة السد، وكسروا الجسر وعملا شدة مدافع. أما أهل البلد فلم يخرج منهم أحد في تلك الليلة للتنزه في المراكب على العادة، سوى بعض الشوام والأروام والإفريج البلديين ونسائهم. ولثيل من الناس البطالين» حضروا في الصباح.

أما الاحتفال بوفاء النيل في العام التالي ١٧٩٩م فقد تحول على أيدي جنود الحملة الفرنسية إلى ما يشبه الاحتفال بأعياد «باخوس» أيام الإغريق، حيث صنع «الخمر والنساء كل ما يخطر وما لا يخطر على البال.. ويقول «الجبرتي» في وصف هذا الاحتفال:

«... وقاموا للخلعة والقصف والتفرح واللهو والطرب، ونهبوا تلك الليلة إلى بولاق ومصر العتيقة والروضة. واكثروا المراكب ونزلوا فيها.. وصمبتهم سناؤهم وشرابهم.. وتهايمروا بكل قببح من الضحك والسفيرة والكفريات ومحاكاة المسلمين من أهل البلد.. وبعضهم تزييا بزى أمراء الممالك وليس سلاحاً يقتببه بهم وحاكى الفاظهم على سبيل الاستهزاء والسفيرة.. وأجرى الفرنسية المراكب المزينة عليها البيارق وفيها أنواع الطبول والمزامير.. ووقع في تلك الليلة بالبحر وسراجه من القواش والتجاهر بالمعاصي والفسق ما لا يكيف ولا يوصف.. وسلك بعض غفاه العامة وأسافل العالم ورجالهم مسالك الخلعة والزدالة والرذالة بدون أن يخطر أحد من الحكام عليهم ذلك.. بل كان كل إنسان يفعل ما تشتهي نفسه وما يخطر بباله.. وإذا كان رب البيت بالدفع خسارياً، فحشيمة أهل البيت كلهم الرقص.. واكثر

الفرنسيون في تلك الليلة وصباحها من رمى المدافع والصواريخ والمراكب والسواحل.. ويأتوا يضربون أنواع الطبول والمزامير».

وبعد خروج الفرنسيين من مصر، انطلق أبناء البلد يحاكون ما يصنعه الفرنسيون أثناء الاحتفال بوفاء النيل من مسأخر.. ويؤثر لنا «الجبرتي» احتفالات وفاء النيل لمدة سنوات تالية وحتى سنة ١٨٢٠م، وصف فيها أحوال الناس حين كان الفيضان يأتي منخفضاً: «فترج الأحوال، وتقطع آمال الناس ويشد كبريه، وترتفع أسعار الغلال وتختل من الأسواق، ولا يبقى للناس شغل ولا حكاية ولا سمر بالليل والنهار إلا مذاكرة القمح والغول والأكل..» وحين كانت تشتد المجاعة تشج النفوس ويكثر الصياح والعويل ليلاً ونهاراً.. ولا تكاد تقع الأرجل إلا على خلائق مطروحين بالانزقة».

أما حين كان النيل يزيد زيادة مفرطة في أحد المواسم، فقد ترك لنا «الجبرتي» وصفاً للمأسى والكربات التي كانت تصاحب تلك الفيضانات العالية يقول فيه:

«زاد النيل زيادة لم نسمع ولم نر مثليها، حتى أغرق الزروع الصيفية مثل الذرة والنيلة والسهمم والقصب والأرز واكثر الجنائن، بحيث صار البحر وساحله لجة ماء، وانهدم بسببه قرى كثيرة، وغرق الكثير من الناس والحيوان، حتى كان الماء يبلع بين الناس من وسط الدور، واخترط بحر الجزيرة ببحر مصر العتيقة، حتى كانت المراكب تمشي فوق جزيرة الروضة، وكثر عويل الفلاحين وصراخهم على ما غرق لهم من المزارع، وخصوصاً الذرة الذي هو معظم قوتهم، وكثير من أهل البلاد ندبوا بالنفوف».

أما حين كان يأتي الفيضان معتدلاً مبشراً بالخير، فهنا كان الناس يطلقون عنان مباهجهم بعد أن تعلموا من الفرنسيين الشيء الكثير.. «فيتجاهرون بالمعاصي والراح والرجوه الملح، وتتبرج النساء ومضاليع أولاد البلد.. ويخرجون عن الحد في تلك الأيام، فلا يجرى أصحاب الشرطة على التعرض للناس وإفادعيلهم.. فكانت مصر في تلك الأيام مراتع غزلان، ومواطن حور وودان، فكانما أهلها خلصوا من الصواب، ورفع عنهم التكليف والخطاب».

احتفالية مولد الرفاعي

إبراهيم حلمي

إمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعي) له نظرة خاصة، فلسفية صوفية، في الناس.. فهو يراهم أشباحاً.. كل الناس بلا استثناء.. غنيهم وفقيرهم.. كبيرهم وصغيرهم.. سعيدهم وشقيهم.. مهما اختلفت ألوانهم وأجناسهم.. فهم جميعاً مكبون بأصفاد وأغلال المادة.. بعيدون عن انطلاقات الروح في ملكوت خالقها.. كأنهم مغيمون في غمام من صفاء عالم الأرواح.. فأصبحوا كالصور الباهتة المهترئة لتهويمات الأشباح..!

ولقد فرَّ إمام الطريقة الرفاعية من عالم الأشباح عندما حجَّ إلى بيت الله الحرام، ولكنه وجد دولة الأشباح تتبعه وهو في خلوته في حضرة النبي - صلى الله عليه وسلم - فطلق بيثه الأشواق من روحه التي أرسلها من قبل، تقبل الأرض والاعتاب النورانية، وراح يقول

في حالة البعد روحى كنت أرسلها

تقبل الأرض عنى وهى نايتى

وهذه دولة الأشباح قد حضرت

فامد يدك لى تحظى بها شفتى

ولم تترك دولة الأشباح، إمام الطريقة الرفاعية وحيداً، فالتصقت به التصاقاً شديداً.. وظلت عرى هذا الالتصاق مستحكمة لا تنفك ولا تهترئ منذ سطر نجم إمام الطريقة

الرفاعية في سماء التصوف العربى، وحتى آخر محفل أقامه له، في القاهرة عام ١٩٩٣، أتباعه ومريديه من دولة الأشباح..!

وخلال فترات العهود السابقة، ومذ أن بزغ نجم (الرفاعي) إلى الوجود في القرن السادس الهجري - الثاني عشر الميلادي - ظل العطاء الفولكلوري يتزايد، ويتعاضد، ويفرض حول شخصية (الرفاعي) سجاجاً مكتوباً عليه. «ممنوع الاقتراب أو التصوير لغير الأتباع»!!

فمن هو ذلك الرفاعي المدفون في العراق ويحتفل أتباعه
بمواده في القاهرة؟!

وما نسبته الذي يكاد يحفظه معظم أتباعه عن ظهر قلب؟
ما نسب الرفاعي؟

إن إمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعي) سلسلة نسب
طويلة مذكورة في كتب المناقب، ويحفظها مريدوه عن ظهر
قلب وهذه السلسلة نذكرها هنا على نحو منفصل مرقوم
حتى نستطيع أن نقف عند أحد هذه الأسماء بالتعليق أو
بالإشارة، وهي تتكون من الآتي حسب ترتيب الورود في
أسماء آبائه وأجداده^(١):

١ - أحمد

٢ - علي أبو الحسن، ونزل بغداد عام ٥١٩ هجرية.

٣ - يحيى، وقد نزل البصرة عام ٤٥٠ هجرية، وتوفي
عام ٤٦٠ هجرية.

٤ - ثابت، توفي بأشبيلية عام ٤٢٧ هجرية.

٥ - حازم أبو علي، توفي بأشبيلية عام ٢٨٥ هجرية.

٦ - أحمد أبو علي المرتضى، توفي عام ٣٧٠ هجرية.

٧ - علي الأشبيلي، توفي عام ٣٥٢ هجرية.

٨ - رفاعة الحسن المكي، هاجر من مكة إلى أشبيلية عام
٣١٧ هجرية، وتوفي بها عام ٢٣١ هجرية.

٩ - مهدي المكي، توفي بمكة عام ٢٩١ هجرية.

١٠ - محمد أبو القاسم المكي، توفي بمكة عام ٢٦٥
هجرية.

١١ - الحسن القاسم أبو موسى، توفي عام ٢٣٦ هجرية
بمكة.

١٢ - أبو عبد الله الحسين الرضى القطيعي، توفي ببغداد
عام ٢١٩ هجرية.

١٣ - أحمد الصالح، توفي عام ٢١٦ هجرية ببغداد، ولكنه
دفن في مكة.

١٤ - موسى، توفي ببغداد عام ٢١٠ هجرية، ولكنه دفن
في مكة.

١٥ - إبراهيم المرتضى، توفي عام ٢٠٧ هجرية أو ٢٠٩
هجرية ببغداد.

١٦ - موسى الكاظم، توفي عام ١٨٣ هجرية ببغداد.

١٧ - جعفر الصادق، توفي عام ١٤٨ هجرية بالمدينة
المنورة.

١٨ - محمد الباقر، توفي عام ١١٤ هجرية بالمدينة
المنورة.

١٩ - زين العابدين علي أبو محمد السجاد، توفي عام
٩٥ هجرية بالمدينة المنورة.

٢٠ - الحسين بن علي بن أبي طالب، توفي شهيداً عام
٦١ هجرية ب كربلاء بالعراق.

هذه للسلسلة الطويلة من الأنساب يحرص مريدو الطريقة
الرفاعية على حفظها بكتّاباتها التي ترتبط بآماكن معينة، مثل
كلمة «المكي» أو «الأشبيلي» أو غير ذلك، لبيان مقدار الشرف
المنسوب لاسمهم إلى «مكة المكرمة» أو إلى «أشبيلية» لبيان
مكان الهجرة بعد اضطهاد لحق بهؤلاء الأجداد وأذى ألم بهم
ففرّوا منه فراراً.

إن لقب (الرفاعي) جاء من الجد السادس للإمام (أحمد
الرفاعي) وهو الذي يحمل رقم (٨) في سلسلة النسب
المذكورة، وهذا الجد كان قد هاجر من مكة لما كثّر الجور على
الشرفاء، ونزل بالغرب، وأقام مع قبيلة من العرب في المغرب
إلى زمن السيد (يحيى) جد (الرفاعي) الأول.

ويتمحيص النظر في عام هجرة هذا الجد السادس
(رفاعة) نجده عام ٣١٧ هجرية، وهو العام الذي شن فيه
القرامطة هجماتهم البربرية على مكة المكرمة، وانتهاكهم
حرمة بيت الله الحرام، وسرقتهم للحجر الأسود ونقله إلى
مدينة (مجر) في (البحرين) نحو عشرين عاماً...

من هنا جاءت الهجرة والانتقال والترحال بعيداً عن
مواطن الاضطراب والقلق والنزاعات. ويلاحظ على هذه
السلسلة من الأنساب حرص أتباع الطريقة الرفاعية على
تكرارها والوقوف بها عند الإمام (الحسين) والإمام (الحسن)
حفيدي رسول الله (ﷺ) فيقال إن (الرفاعي) جده لأبيه هو
(الحسين)، وجده لأمه هو (الحسن)، الأمر الذي يضع
(الرفاعي) - دون سائر الأولياء - في مرتبة أفضل يمتاز بها
عنهم جميعاً، وهو ما لم يحدث لغيره من الأولياء المشهورين؛
كالبديوي، والدسوقي، وغيرهم، لذا كان لقب (الرفاعي) هو
(أبو العلمين) كناية عن انتسابه لجده (الحسين) و(الحسن)،
رضي الله عنهما، وحظوته بنيل هذا الشرف الرفيع الفريد.

ميلاد الرفاعي

لم يختلف أحد ممن كتب عن (الرفاعي) في تاريخ
ميلاده. فالكل أجمع على أن هذا الميلاذ كان في عام ٥١٢

هجرية، أيام خلافة (المستظهر بالله) من العصر العباسي الثاني

ولم يأت هذا الميلاد ميلاداً عادياً، بل سبقته بشارة - كما قيل - من رسول الله (ﷺ) في إحدى رؤى منام خال (الرفاعي)، وخال (الرفاعي) هذا يدعى (منصور البطانخي الرباني)، حيث قال إنه رأى رسول الله (ﷺ) في المنام وهو يقول له: يا منصور أبشرك أن الله - تعالى - يعطى اختك بعد أربعين يوماً ولذا يكون اسمه الرفاعي، ومثلما أنا رأس الأنبياء كذلك هو رأس الأولياء، وحين يكبر فخذه وانهب به إلى الشيخ القارئ (الواسطي) وأعطه الولد كي يريسه، لأن ذلك للرجل عزيز عند الله ولا تغفل عنه، فقلت: الأمر أمركم يا رسول الله عليك الصلاة والسلام^(١).

هذه البشارة - كما ترويه هذه الحكاية - تجعل من (الرفاعي) قبل مولده مخلوقاً غير عادي، وبفضل أن أنه ولد يتيماً، فإن هذا يجعل من (الرفاعي) شبيهاً بالعديد من أبطال القصص والحكايات الشعبية، فغالباً ما يسبق ميلادهم بشارات، وغالباً ما يولدون أيتاماً أو بعيدين عن الأم أو الأب، وكاننا نريد الوجدان الشعبي ألا يقلل بطله مضطرباً بأعباء البطولة والمسئولية إلا بعد انصهاره في بوتقة من الصعاب والوعورة يلقاها منذ النشأة الأولى له من هواء الدنيا^(٢).

ولقد شاع بين أتباع الطريقة الرفاعية نوع من الحكايات من مثل هذا النوع الذي يضع بطله في صف فريد عن بقية خلق الله من البشر.

من هذا النوع ما يروونه من أن خال (الرفاعي) هذا كان إذا جلس أمام دار اخته [أم الرفاعي]، وخرجت أو دخلت عابرة أمامه يقوم لها على الفور، فلما سأل أصحابه لماذا يفعل ذلك فكان يجيب عليهم قائلاً: «إنني بُشِّرْتُ من سيدنا رسول الله (ﷺ) بمن هو في بطنها، فلما أفت تعظيماً واحتراماً لله - سبحانه وتعالى - ثم لم نر هو في بطنها^(٣)».

وعندما وُلِدَ (الرفاعي) يذكر بعض أتباعه ومريديه أنه كان يذكر الله وهو طفل صغير، كما أنه لم يرضع من صدر أمه إلا بعد أن توفضت وأدت فرض الله^(٤).

وهنا نلمح ظلاً للمعتقد الشعبي عن مفهوم الطهارة والنجاسة، إذ إن لبن الأم التي ولدت لتوها يعد نجساً إذا لم تتم فوراً بالطهارة، وعلى الرغم من صعوبة تحقيق ذلك بالنسبة إلى النساء فور قيامهن بعملية الولادة إلا أن الخيال الشعبي يجعل، هنا، إمكان تحقيق مسألة الطهارة بالنسبة

إلى الأم سهلاً وميسوراً حتى يتمكن (الرفاعي) الطفل الوائد لتسه من أن يرضع لبن أم طاهرة متبرضاة، وصلت ثم أَرْضَعَتْ، كأنها هي شروط مسبقة وضعها الوائد قبل أن يلقم صدر الأم^(٥).

طفولة الرفاعي وتنشئته

إن الظواهر غير العادية في حياة أبطال الحكايات والسير الشعبية لاتلمع ثم تنطفئ فجأة كأنها هي شهب أو نيازك في فضاء متسع، وإنما هي في غالب أحوالها تتكرر باستمرار حياة هؤلاء الأبطال، بل تغل ملازمة لهم كلما اشتدت بهم الشدائد، أو ضاقت بهم السبل، أو عندما يقفون، عند منعرج أو منعطف في خط سير حياتهم.

وعلى هذه التورية كانت طفولة (الرفاعي) ونشأته كما تقول عنه الحكايات والروايات التي قيلت على لسان الأتباع والمريدين.

يُحكى عن (الرفاعي) الطفل والصبي أنه كان شغوفاً بطلب العلم. كان ذلك منذ كان في السابعة من عمره، وقبل السابعة قيل إنه حفظ القرآن الكريم كله.

تتلذذ (الرفاعي) على يد ثلاثة من كبار رجال الصوفية في العراق، أولهم: خاله (منصور البطانخي الرباني)، وثانيهم: (على الواسطي)، وثالثهم: (عبدملك الخرنوبي)، وعلى يد استاذته الثاني (على الواسطي) تم إشهار الطريقة الرفاعية في مصر عندما هاجر إلى الإسكندرية وبُشِّرَ بها هناك.

لم يذكر أحد ماذا أخذ (الرفاعي) عن هؤلاء الشيوخ الذين صهروه في بواتقهم الصوفية، ولا ما بثوه من أفكار، وإن كان (الشعراني) قد ذكر حكاية على لسان (الرفاعي) نفسه يقول فيها عن هذه المرحلة المهمة من تكوين الفكر: «لما مرت وأنا صغير على الشيخ العارف بالله تعالى (عبدملك الخرنوبي) أوصاني، وقال لي: يا أحمد احفظ ما أقول لك، فقلت: نعم، فقال: رضى الله عنه -: ملئت لا يصل ومتسل لا يفلح ومن لم يعرف من نفسه التقصان فكل أوقاته نقصان، فخرجت من عنده، وجعلت أكررها سنة، ثم رجعت إليه، فقلت له: أوصني، فقال: ما أقبح الجهل بالأولياء، والعلّة بالأطباء، والجفاء بالأشياء، وظللت أرددها سنة، فانتفعت بموعظته^(٦)».

هذه الحكاية التي رواها (الشعراني) على لسان (الرفاعي) تظهر أمر تدريبه كيف كان. فالعجبة في نصفها الأول رغم إيجازها أخذ يرددها (الرفاعي) - كما تحكى الحكاية - مدة عام كامل، فهل كل هذه اللدة الكبيرة والطويلة

كانت من أجل الحفظ والتثبيت في الذهن أم من أجل الوعي بها والاستيعاب؟

هذا فضلاً عن العام التالي للعبارة الأخرى، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل، هل المصنوع من ذلك بيان عمق وغموض أفكار الرفاعية بحيث تحتاج عباراتها إلى أعوام وأعوام للفهم والاستيعاب وحل ما يلغز على الفهم منها؟

ربما، فافكار المتصوفة غالباً ما يكتنفها الغموض بما يكابه الذهن منها، وربما كان هذا الأمر درساً (للفراعي) في بداية مشواره الطويل مع التصوف والمعاناة والصبر...! وإذا كانت الحكايات تروي أن ميلاد (الرفاعي) جاء وفق نبوة؛ فإن النبوة تتكرر كذلك في حال صباه الغض ويلمع بريقها من جديد في الألق.

قال الشيخ (تقي الدين الواسطي) في كتابه «ترياق المصيبة» عن تلك النبوة: «إنه كان مرة واقفاً بين الصبيان في حال صغره، فمر به جماعة من الفقراء العارفين، فلما رآه واقفاً وجعلوا ينظرون إليه ساعة، ثم قال أحدهم: لا إله إلا الله محمد رسول الله ظهرت هذه الشجرة المباركة، فقال الثاني: عن قليل تُقرع، فقال الثالث: عن قليل يشعل ظلها ويوم نفعها، فقال الرابع: عن قليل يكثر ثمرها ويشرق قمرها، فقال الخامس: عن قليل يرى الناس منها العجب ويكثر نحوها الطب، فقال السادس: عن قليل يعلو شأنها ويظهر برهانها، فقال السابع: كم يفلق لها باب وكما يظهر لها أصحاب والسيد (أحمد) - رضى الله تعالى عنه - يسمع كلامهم ولا يدري إلى من يشيرون، ثم انصرفوا وهم متحيرين».

في هذه الحكاية نلمح تأكيداً على مدى نفع الطريقة الرفاعية للبشر أكثر من تأكيدها على أهمية إمامها (الرفاعي)، فكتب تروي عباراتها إن (الرفاعي) ما هو إلا شجرة، ولم يقف عندها رايها طويلاً سوى بعبارة تسبى البركة عليها، فقه بها واحد من ضمن سبعة أفراد، أما الباكون فخلطوا يحدون محاسن الفروع التي سوف تنفيد الناس بالظل الظليل والنفع العميم والثمر الكثير والقمر المنير وأعاجيبها العجيبة المطلوبة وشأنها العالي وبرهانها الظاهر وأصحابها العبيدين في كل مكان...! ولم تكن هذه الواقعة هي النبوة الوحيدة التي تتكلم عن مستقبل (الرفاعي) وإيامه القادمة، بل سبقتها نبرتان، فضلاً عن تلك الرؤية التي راها خال (الرفاعي) ويشتر بها الرسول المصطفى (ﷺ) بميلاد إمام الطريقة الرفاعية.

هذا التكرار في النبوءات يعطى انطباعاً عن مدى حرص رواتها على تأكيد أهمية صاحب وإمام الطريقة الرفاعية، وإبراز مقدار ما يتحلى به من بركات أو كرامات.

وإذا عرفنا أن (منصور البطانحي الرباني) خال (الرفاعي) هو أستاذه وكانت تسبب له كرامات كذلك، وإن له ابناً متصوفاً أيضاً ويدعى (أحمد)، فإن حب الأثرة يجعله يتطلع هو أو ابنه إلى قيادة زمام الاتباع المنتظرين من يقدّمهم، لكن هذا التطلع إلى نيل هذا الشرف يتلاشى حينما تأتي النبوة من هذا الخال، وهو الذي تنبأ من قبل بميلاد (الرفاعي)، وفق ما تروي حكاية رؤيته للرسول (ﷺ) وإخباره بالوفاة المبارك الجديد الذي يرقد جنباً في بطن أمه.

تقول وقائع تلك النبوة للخال (منصور البطانحي الرباني) الذي غار من ذلك المستقبل المشرق الذي تعداه وتخطاه كما تعدى وتخطى ابنه إلى ابن أخته (الرفاعي) دون غيره: «إن الشيخ (منصور البطانحي الرباني) - رضى الله عنه - لما أخذته الفيرة حالة اطلاعة على مقام سيدنا السيد (أحمد) الكبير - رضى الله عنه - نودى من العلا: أى منصور تادب، هذا السيد (أحمد) حبيبنا، نظهره على غرامض غيوبنا، أى منصور هذا السيد (أحمد) نائب الدولة الحمدي وعرّوس الملكة المصطفوية، وهو شيخ جميع الأمة الأحمدية وشيخك فقل: نعم، قلت: نعم، فقال: نحن نتصرف بملكنا كما نشاء، فقلت: نعم.. نعم، ثم إنني حملت الغاشية بين يديه، وأخذت العهد على يديه، فأنا شفيخ بالخزفة وهو شفيخ بالخلق والخلفة، وكان جالساً ذات يوم والفقراء حوله وهو يحذلهم ويرغبهم بمواهب الله، وإذا به قد نهض قائماً على قدميه، وصاح بأعلى صوته وأشار بيده إلى جهة الأرض، ووقع مغشياً عليه، فبقى ما شاء الله، فلما أفاق أزمه الفقراء وأسمعوا عليه بالعزیز - سبحانه وتعالى - وسأله أن يخبرهم ما سبب صراخه وقيامه ونداه، فقال لهم: سألتونى عن أمر عظيم، أعلم أن الله - تبارك وتعالى - قد ألحق بالشيخ الكبير السيد (أحمد) ابن ابن خالي مشارق الأرض ومغاربها من أربع جهاتها وأن الأمر يصير إليه وحكم الخلق كلهم بيديه ويكون هو الشيخ المعول عليه».

هذه الحكاية تحظى البية لإمام الطريقة الرفاعية من خاله في الظاهر. أما في الباطن فهي تظهر أمرين:

أولهما: إن خال الرفاعي (منصوراً) له منزلة كبيرة عند الله، فبالله يكلمه - على الرغم من أن الحكاية لا تشير إلى أن

ذلك التحاور قد تمّ عن طريق وحى - ومع ذلك فإن المشيئة الإلهية تتخطاه إلى غيره، وتختار (الرفاعي) واختاره.

ثانيهما: وهو إظهار مدى ما يتحكم فيه (الرفاعي) من جميع أقطار الأرض، مشرقها ومغربها على حد سواء.

وعلى الرغم من أن اختيار (الرفاعي) قد تمّ - وفق ما ترويه كتب المناقب - بمعيار اختيار رباني لكي يفود زمام الانبياح من دولة الأشباح، فإن هذه الكتب أيضاً تضع امامنا اختباراً إنسانياً للرفاعي لإبراز مدى أحقيته في الفوز بشرف القيادة والرئاسة!

تحكي إحدى حكايات كتب المناقب أن (منصور البطاحي الريناني) - خال (الرفاعي) - أراد أن يجعل من (الرفاعي) خليفة له ويؤسّس لطريقته الصوفية، غير أن زوجته وولديه وبعض محبيه عارضوا في الأمر، ورأوا أن ميراث الأب لا يمكن إلا للابن وليس لأبى الأخ، فقال لهم الشيخ إنى رأيت شيئاً وإن شئتم أراه لكم، فقالوا له: أراه لنا، فجمع الشيخ (منصور) أولاده وأحبابه، وأحضر سيدي (أحمد) معه، وأعطى الشيخ لكل واحد من ولديه سكيناً وبداجة، وأعطى لسيدي (أحمد) كذلك سكيناً وبداجة. وقال: كل منكم يذهب ببداجته وسكينه إلى محل خال ما فيه أحد، ويذهب ببداجته فيه ويأتي بها مذبوحة، فراح كل واحد منهم إلى جبل ويذهب ببداجته، وجاء بها مذبوحة إلا سيدي (أحمد)، فجاء ببداجته حية، فلما رآه الشيخ (منصور) وبداجته غير مذبوحة قال:

أى (أحمد) لأى شيء جئت بها بلا ذبح، فقال: أى سيدي، شرطتم علىّ خلل المكان وكل موضع ذهبت إليه رأيته مشغولاً بالله تبارك وتعالى وهو حاضر ناظر وما رأيته مكاناً خالياً قط، فلذلك ما نبهتها. فقال سيدنا (منصور) - رضى الله عنه - : «أنتم تريدون لمحبيكم والله يريد لمحبيه، ثم ألحوا عليه مرة أخرى، فاعطى - رضى الله عنه - من حديد ورنابيل، وقال لهم: اذهبوا وهاتوا إليّ نجياً من حشيش الغيط، فراح كل أولاد الشيخ وحصد جملاً، وجاءوا به إلا سيدي (أحمد)، فإنه جاء خالياً. فقال له سيدي (منصور):

لأى شيء جئت خالياً أى (أحمد)، فقال: أى سيدي إنى كلما أمسكت الحشيش أجده يذكر الله تبارك وتعالى فما حصده حرمة لتسبيحه الله. فقال الشيخ (منصور) أما ظهوركم أن عناية الحق مع سيدي (أحمد). فقالوا كلهم: بلى. فقال لهم: والله وجهوا وجهة العبودية إلى محبته، وأظهروا الخدمة واللازمة في فناء عتبه، فإنه سيشتيع اسمه ورسمه في أفاق الدنيا، فيظهر أمره في الأرض والسماء»^(٨).

هذا الاختيار الصوفي أو بمعنى أدق هذه الحكاية تروى كيف يكون جزء من ينسب الله، وكذلك جزء من لا ينسأه أبداً ويزاء ملء الوجود، لذا استحق (الرفاعي) أن يكون خليفة خاله في مشيئة الطريقة الصوفية ولقى استحواذه على سجايتها، بلا أى تأثير وراثي، على الرغم من تجاهل الحكاء الذى حكى هذه الحكايات لوجود عنصر الوراثة المشترك بين (الرفاعي) وخاله وأرتباطهما معاً برياط واحد هو الدم الواحد..!

إن الحكاء هنا يريد أن يقول إنه برغم أن الصراع أمام الخال الصوفي بين الابن وابن الأخت إلا أن التفصيل هنا يرجع إلى معايير أخرى صوفية أو دينية.

إننا لو تأملنا فى كنه هذه العلاقة بين الخال وابن الأخت (الرفاعي) سنجد شيئاً يشبه الحكمة الدرامية بين أبطال الصراع، فالهوى قد يميل إلى ناحية الابن لترجيح كفته على كفة ابن الأخت (الرفاعي)، وبخاصة أن الحكم هو الخال، فضلاً عن أن هذا الخال كان يغير من (الرفاعي) وفق ما تقول بعض الروايات، فإن عنصر اختيار (الرفاعي) للقيادة يجعله اختياراً فوق رغبات وأهواء البشر، أو اختياراً إلهياً لا تشويه شائبة من هوى أو استمالة، وهو ما يعطى (الرفاعي) صكاً بأنه مخلوق غير عادى، أو مخلوق فوق البشر..!!

كرامات الرفاعي

ما من ولى أو عبد صالح إلا وحكى عنه كرامات عديدة بين أتباعه ومريديه والمتقدين فيه. والكرامة ما هى إلا موقف أو فعل خارق للمألوف، أو معجزة تأتي على يد هذا الولي أو العبد الصالح كنوع من إظهار تمايزه عن سائر بني جنسه.

ونحن نخال أن كلمة «كرامة» مشتقة من فعل التكرم، وهذا التكرم غالباً ما يكون لإظهار مقدار ما يتمتع به صاحب الكرامة من تكريم الملئ - سبحانه - وتشريفه إياه بإتيان المواقف أو الأفعال الخارقة على يديه دون غيره من بني البشر.

(والرفاعي)، لأنه ولى صالح، فسقد دارت في فلكه الكرامات، أو دار هو في فلكها، فجاءت هذه الكرامات في كتب المناقب عديدة بلا حصر، وجاءت على ألسنة أتباعه تروى شفاقة، يتزايد أمرها، ويتعظم شأنها مع شمس كل يوم تزداد فيه من جديد..!

وتدل أن تنطبق إلى كرامات (الرفاعي) يجب علينا أولاً أن ننظر إلى مفهوم (الرفاعي) نفسه عن فعل الكرامات، وهل كان يقبلها أم كان رافضاً لها أو لإظهارها؟

نسب (الشعراني) في طبقاته إلى (الرفاعي) قوله: «إن العبد إذا تمكن من الأحوال بلغ محل القرب من الله - تبارك وتعالى - وصارت همته خارقة للسبع السموات، وصارت الأرض كالخلخال برجله، وصار صفة من صفات الحق - جل وعلا - لا يعجزه شيء، وصار الحق - تبارك وتعالى - يرضى لرضاه ويسخط لسخطه» (١٧).

وعلى الرغم من أن (الرفاعي) نفسه كان يأخذ مأخذاً على (الحلاج) من اتصافه بصفات الله، ويقتضيه انتقاداً في كلامه الذي فحواه:

«وينقلون عن (الحلاج) أنه قال (أنا الحق). لقد اخطأ بوجهه، لو كان على الحق ما قال أنا الحق، يذكرين له شعراً يهيم الوحدة، كل ذلك ومثله باطل، ما أراه رجلاً واصلأً أبداً، ما أراه شرب، ما أراه حض، ما أراه سمع إلا زنة أو طيناً، فأخذه الوهم من حال إلى حال، فعزَّزَ أزداد قريباً ولم يزيد خوفاً فهو مكبور، إياكم والقول بهذه الأقاويل، إن هي إلا أباطيل، ترج السلف على الحدود بلا تجاوز، بالله عليكم هل يتجاوز الحد إلا الجاهل؟ هل يدوس عتبة في الجب إلا الأعمى، ما هذا التناول، وذلك المتناول ساقط بالجور، ساقط بالعطش، ساقط بالنوم، ساقط بالوجع، ساقط بالافاقة، ساقط بالهرم، ساقط بالعناء، أين التناول من صدمة صوت (لن الملك اليوم)، العبد متى تجاوز حده مع إخوانه في الحضرة يعد ناقصاً، التجاوز علم نقص ينشر على رأس صاحبه، يشهد عليه بالدعوى، ويشهد عليه بالغلظة، يشهد عليه بالنزوه، يشهد عليه بالحجاب، يتحدث القوم بالتمتع لكن مع ملاحظة الحدود للشرعية، الحقوق الإلهية تطلبهم في كل قول وفعل، الولاية ليست بفرعونية ولا بنمرودية، قال فرعون: (أنا ريكم الأعلى)، وقال قائد الألياء وسيد الأنبياء (ﷺ) (لست بملك) نزع ثوب التعالي والأمرة والوقية، كيف يتجرا على ذلك المعارفون، والله يقول: «وامتازوا اليوم أيها المجرمون»، وصف افتقار المؤمنين، قال تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَدْعُونَ إِلَيْهِ هَذَا الَّذِي أَقُولُ عِلْمُ الْقَوْمِ، تَعْلَمُوا هَذَا الْعِلْمَ، فَإِنَّ جَذَبَاتِ الرَّحْمَنِ فِي هَذَا الزَّمَانِ قُلْتُ، اصْبِرُوا الشُّكُورُ إِلَى اللَّهِ فِي كُلِّ أَمْرٍ، الْعَاقِلُ لَا يَشْكُو، لَا إِلَى مَلِكٍ وَلَا إِلَى سُلْطَانٍ، الْعَاقِلُ كُلُّ أَعْمَالِهِ لِلَّهِ» (١٨).

على الرغم من كل ما ذكرنا واستشهدنا من عبارات (الرفاعي) التي تنافي بالفعال البشر عن الأفعال الربانية، وتضع حداً محكماً فاصلاً بين قدرات الله، الخالق، الذي ليس كمثله شيء وقدرات خلقه المحدودة، فإذن كرامات

في كتابه «البرهان المؤيد» قال (الرفاعي) عن الكرامة: «يا أخي، عليك من الثَّور بالكرامة وإظهارها، الأولياء يستقرون من الكرامة كاستتار المرأة من دم الحيض. يا أخي، الكرامة عزيزة بالنسبة إلى المكرم، ليست بشيء بالنسبة لنا؛ لأن هذا الإكرام لما ورد من باب الكريم عظم وعزَّز، وتلقته القلوب بالإجلال، ولما تحول لفظ النسبة إلى العبد هان الأمر، واستتر الكامل من هذه النسبة: النسبة الثانية، فإن قبولها سم قاتل، كلنا عار إلا من كساه الله، كلنا جائع إلا من أطعمه الله، كلنا ضال إلا من هده الله، ليس للعاقل إلا قرع باب الكريم، في الشدة والرخاء، للخلق: ضعف عجز، فقر حاجة، عدم محض، أكرم الله أحبابه المتقين، وأظهر على أيديهم الضوايق، وأيدهم بدوح من عنده» (١٩).

الكرامة هنا في مفهوم (الرفاعي) يجب أن يستتر منها الولي، ولا تكون مدعاة للجهر والتفاخر بها، بل على المرء كتمانها كما يتكتم المرء عيباً فيه.

وكم حذر (الرفاعي) في أقواله من عدم اتخاذ الكرامة ستاراً لأغراض دنيوية دنية.

قال في هذا الاتجاه: «من رغب في إظهار الكرامات وضوايق الأحوال وإنشاء براهين الأولياء قاصداً بذلك التفاخر، وجلباً لحسن الظن به، وسلباً لصيد الدرام، فإنا برئى منه في الآخرة، وهو عدوى، وأنا عدوه» (٢٠).

وكم رفض (الرفاعي) أن يتبرك به الناس، وهو حي يرنق تردد في صدره الانفاس، فما ألبال به، وهو بعض من رفات خامد الانفاس..!

تصد زيارته ذات مرة أناس من مدينة واسطه، وكان عددهم كثيراً، ولما أبصرهم أحد مرثية تعجب من كثرة حشدهم، وقال للرفاعي منهمناً: «أى شيء هذا الأمر العظيم؟ فقال (الرفاعي) لريده: هذا لعب إبليس، ثم أخذ قبضة من تراب، وقال: مَنْ هُوَ مخلوق من هذا من أين له قدرة وإسان ينطق به» (٢١).

إن (الرفاعي) لم يش ضعفه وهوانه، بوصفه مخلوقاً بشرياً، وأدرك جيداً أمام زمرة المنذفين إليه، يطلبون كراماته ما هم إلا مندفعون وراء راية يرفعها إبليس..!

ومع أن رأى (الرفاعي) كان صريحاً في مسالة كراماته إلا أن دعاء تهويل الكرامات علا صوتهم فوق صوته، وضاع في صخب التهليل فكر جليل لإمام الطريقة الرفاعية..!

(الرفاعي) وصلت في خيال مبدعيها إلى أقصى حد يمكن أن يجمع إليه فكر...!!.

كرامات مرتبطة بالقدرة الإلهية

ذكرت كتب المناقب كرامات كثيرة ربطتها بالقدرة الإلهية، من ذلك ما رواه (الفاروقى) أن (يعقوب) خادم (الرفاعي) قال: سمعت سيدي (أحمد بن الرفاعي) يقول: صحبت ثلاثمائة ألف أمة ممن ياكل ويشرب ويروث وينكح ولا يكمل الرجل عندها حتى يصحب هذا العدد ويعرف كلامهم وصفاتهم وأسماعهم وأرزاقهم وأجالهم. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: يا سيدي إن للفسرين نكروا أن عدد الأمم ثمانون ألف أمة فقط، فقال: ذلك مبلغهم من العلم، فقلت له: هذا عجب، فقال: وأزيدك أنه لا تستقر نقطة في فرج أنثى إلا ينظر ذلك الرجل إليها ويعلم بها. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: يا سيدي هذه صفات الرب جلا وعلا. فقال: يا يعقوب استغفر الله - تعالى - فإن الله - تعالى - إذا أحب عبداً صرّفه في جميع مملكته، وأطلع على ما شاء من علوم الغيب، فقال (يعقوب): تفضلوا علىّ بدليل على ذلك، فقال سيدي (أحمد): الدليل على ذلك قول الله عزّ وجلّ في الحديث القدسي: ولا يزال عبيدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به إليّ أخره، وإذا كان الحق - تعالى - مع عبده كما يريد صار كنهه صفة من صفاته^(١٤).

إن (الرفاعي) هنا في هذه الحكاية تظهر كرامته في معرفة الغيب، وتشمل هذه المعرفة الحد الصحيح للخلق، وكلامهم وأوصافهم وأرزاقهم بل متى يولدون ومتى يموتون، وماذا يلدون!!

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تورد بلا خوف ذلك التحفظ في مسألة الخلط بين المخلوق والخالق وقدرات كل منهما؛ لكن نظرة الصوفية، هنا، تتجلى واضحة في فكرة الفناء والذوبان في الذات الإلهية بعد التقرب إلى الله بالعبادة المخلصة الدائبة الخشوع والقنوط.

ولقد ذكرت بعض كتب المناقب أنه «من أعطى التصرف في الوجود لنبيه الشيخ (أحمد الرفاعي) صاحب (ام عبدة)، حيث كان مقامه اللذ الملقب على مشربه وعياله، مع قوة عزة نفسه وضميره»^(١٥).

ومن تلك الكرامات المرتبطة بالقدرة الإلهية عند (الرفاعي) أن الله يكلمه وينشئ معه حواراً...!! قال (ابن جلال) في

كتابه «جلاء الصدا» ما نصه: نقل عن السيد (إبراهيم الأعزب) أنه قال: كنت جالساً في الغرفة مع السيد (أحمد الرفاعي) - رضى الله تعالى بهما - ورأسه على ركبتيه، فرفع رأسه فمسك بأعلى صوته، فضحكت أنا أيضاً مع البشاشة فصاح عليّ وقال: يا إبراهيم مما تضحك، فقلت: يا سيدي رأيك تضحك فضحكت أنا أيضاً، ثم ألحمت عليه ليخبرني عن سبب ضحكك، فقال: يا إبراهيم، ناداني العزيز - سبحانه - إنني أريد أن أخسف الأرض وأرمي السماء على الأرض، فلما سمعت هذا النداء تعجبت وقلت: إلهي، من ذا الذي يعانفك في ملكك وإرادتك، قال سيدي (إبراهيم): فأخذته الرعدة، ووقع على الأرض، وبقي في ذلك الحال زماناً طويلاً^(١٦).

وعلى الرغم من وجود اثنين في مكان الواقعة إلا أن أحدهما لم يسمع ذلك الحوار الذي تزعم الرواية أنه دار بين الله و(الرفاعي)، وإن كان إخبارنا به قد تم عن طريق (الرفاعي) نفسه، فالحوار يتم في عالم مطلق تماماً على (الرفاعي) دون الاتباع، فهو كما تزعم الرواية يعد نوعاً من الوحي السماوي الذي يختص به (الرفاعي) دون غيره..!

وهناك حكايات أخرى تتكلم عن حوار (الرفاعي) في خلوته مع الله - سبحانه وتعالى عما يصفون - وهوها: أنه بينما كان (الرفاعي) جالساً ذات يوم في الخلوّة وإذا بالنداء من جانب العلوي واليهاتف يقول: يا أبا الصفا إن الله - سبحانه وتعالى - قد أعطى لك قضاء ثلاث دعوات فاسأل ما تريد: فإنك عنده من المقبولين. فمعد ذلك توجه السيد الكبير متجدياً للضمرع وقال: يا رب أسألك أن ترحم وتغفر لكل مريد لي، وأسألك يارب أن ترحم كل من وأسى أولادي، وأسألك يارب أن ترحم كل من كان محباً مردياً إليّ ولأهل بيتي. فمعد ذلك سمع دأه أهاطه: يسمع صوتاً لا يرى شخصاً، والقائل يقول: «يا رفاعي قد استجبنا لك بمقتضى قولنا: ادعوني استجب لكم..!!»^(١٧).

وإذا كانت هذه الحكاية بدأت بإظهار الحوار مع الله عن طريق وسيط وهو الوحي، وهو ما ينص عليه القرآن صراحة من أن لا حوار مع الله إلا من خلال وسيط وهو الوحي، فإن هذه الحكاية تدرج ليكون في نهايتها الحوار مباشرة مع الله، وهو شيء مقصود بالطبع من مؤلفها لإسباغ النقاء الروحي على (الرفاعي) الذي - كما تزعم هذه الحكاية - يتحاور مع الخالق جل وعلا يوماً حاجزاً أو حجاباً...!!

ومن كرامات (الرفاعي) أن يكون واسطة لقبول توبة التائبين، وهي كرامة لا ينفرد بها عن باقي الأولياء، ولكن هذه

الحكاية، التي سنوردها، تتضمن معاني مستقرة عن علاقة الحاكم بالحكم وأي نوع من قهر العلاقات كان سائداً وقت إبداعها لتكون مرآة عصرية يرى فيها للحاكم وجه تبيح.

قال (اليافعي): حكى أنه خرج سيدي (أحمد الرفاعي) - قنُس الله روحه - ليلة وقت السحر يتوضأ بين النخيل، فمر به ستم مصعدة فيها شحنة، وجماعة من اتباع الديوان (واسط) ومعهم جماعة من المدايين وخلفهم جندي من اتباع الديوان، فلما نظر الجندي إلى سيدي (أحمد) قال له: يا شيخ قم معنا، فقام ومشى قدامهم، فأنخله مع المدايين، فمر سيدي (أحمد) معهم حتى وصل إلى القرية المعروفة ببذرية وقت صلاة الصبح، فراه فقير، فصاح واستغاث، فاجتمع الفقراء حوله واكتروا الضجيج. فلما علم أصحاب السفينة أنه سيدي (أحمد) انزعجوا مما وقع منهم، وعظم عليهم، وجاءوا إليه ووقفوا بين يديه معتزلين عما جرى منهم، فقال لهم: يا سادة، وحياتكم ما كان إلا الخير. قضيت لكم حاجة وكسبتا الحسنة وما ضر نفسي، وأنا ما أزال جالساً في الرواق ما أعمل شيئاً، وأنتم تسفرون ضعیفاً أو من له صنعة وتطلوهم من صنائعهم وتأمسون فيهم. فإذا عرض لكم حاجة بعد فاعلموني حتى أساعدكم إلى أن اتعب فأرجع. فقالوا نحن نستغفر الله ما جرى، فتوبنا وأرض عنا. فتوبهم وقال لهم: رضی الله تعالى عنكم وهذا، ثم لبسوا لهم وودعهم، فقال له الجندي الذي سقاه: يا سيدي، هؤلاء القوم رضيت عنهم، فالبعيد الشقي كيف يكون حاله؟ فقال له: الله - تعالى - يرضى عنه، فقال له الجندي: يا سيدي توبني، فاخذ العهد عليه وتوبه، وقال له: رينا يشهد علينا أننا إخوة دنيا وأخرة، ثم صعدوا إلى (واسط)، فترك الجندي خدمة أبناء الدنيا والمالوك ورجع إلى سيدي (أحمد) فأنشبهه بترك الخدمة، ولزم طاعة الله - سبحانه وتعالى - وصار من خيار الناس رحمة الله تعالى عليه ورضوانه^(١٨).

هذه الحكاية فيها بقية من بقايا الكهنوت القديم، وهو أن يقوم الكاهن أو رجل الدين بدير الواسطة بين العبد والرب، لا يلبس العبد إلى رضا الرب سوى عن طريق رضا ذلك الكاهن أو رجل الدين، وهي فضائل عن ثقلها لصورة من صور المجتمع وقت إبداعها، ترى استحالة استمرار العمل في مناخ يدفع إلى استعباد الإنسان للإنسان، وترى الحل مثلاً في ضرورة اعتزال هذا النوع من الأعمال التي تسخر الناس لخدمة الحكام من أجل الفوز برضاء الله.

هناك صورة أخرى من كرامات (الرفاعي) يضمن بها راويها للتائبين مكاناً مصفوفاً لهم في الجنة على يد (الرفاعي) وببركته.

فقد حكى أن واحداً من أصحاب (الرفاعي) اصطاد عصفوراً، وشد برجله خيطاً، وعلقه وهو يصيح، فقام (الرفاعي) إليه وشفع للعصفور، والتمس من الرجل خلاصه، فأبى الرجل، وقال: هذا العصفور لي لم يكن لك فيه نصيب، فقال (الرفاعي): نعم ليس لي فيه نصيب ولا حق، فقال الرجل: انتشره مني؟ قال (الرفاعي): نعم. يك هو؟ قال: بل أنكون في صحبتك غدا في دار السلام وأجوز معك على الصراط. قال (الرفاعي): نعم، فقال الرجل: الله على ما نقول وكيل؟ فقال (الرفاعي): نعم، فقال الرجل: أعهد معي، فعهد معه، وخلص العصفور من يده^(١٩).

إن (الرفاعي) هنا يعطى حكرتاً بالجنة للمريد المنفذ لطالبه، بل ويضمن له ذلك، بغض النظر عما فعله ذلك الرجل في دنياه من أعمال طالحة^{١٠}.

كراماته المرتبطة برسول الله (ﷺ)

من أكبر كرامات (الرفاعي) التي تتردد بين اتباع طريقته الصوفية كرامة تقبيل يد النبي (ﷺ)، وهو في قبره بالبدية المنورة عندما أدى (الرفاعي) فريضة الحج عام ٥٥٥ هـ.

هذه المفخرة التي يتيه بها اتباع (الرفاعي) نجدوها مسطورة فوق البياض والسرايا في ذكرى إحياء مولده بالقاهرة، ووسط الآيات القرآنية العديدة المكتوبة بطريقة النسيج المضاف أو ما يعرف باسم «فن الخيامية» نجد عبارة (كفى الرفاعي شرفاً تقبيل يد المصطفى) تتوسط الآيات بخط هو أكبر من مثيلها مما هو مكتوب فوق مساحة البريق القماشية السوداء^{١١}.

لقد ذكرت جميع كتب المناقب التي تناولت حياة (الرفاعي) هذه الحادثة بشيء من التفصيل، بل صار بشأنها جدل كثير، البعض أيدها والبعض أنكرها، وسطرت هذه الكرامة في كتب المناقب ثراً وشعراً على حد سواء.

وفصوى هذه الكرامة أن الشيخ (مزد الدين عمر أبي الفرج الواسطي) قال: كنت مع شيخنا ومفزعنا وسيدنا أبي العباس القطبي الغوث الجامع، الشيخ السيد (أحمد الرفاعي الحسيني) - رضی الله عنه - عام خمس وخمسين وخمسمائة، العام الذي قدر الله له فيه الحج، فلما وصل مدينة الرسول (ﷺ) وقف تجاه حجرة النبي (ﷺ) وقال على رؤوس الأشهاد: السلام عليك يا جدي. فقال له عليه الصلاة والسلام: وعليك السلام يا ولدي، سمع ذلك كل من في المسجد النبوي، فتواجد سيدنا (أحمد)، وارتعد، وأصفر

لونه، وجثا على ركبتيه، ثم قام، وبكى، وَأَنْ طَوِيلًا، وقال: يا جده:

في حالة البعد روجى كنت أرسلها
تقبيل الأرض عنى وهى نائبتى
وهذه دولة الأفضاح قد حضرت
فامدد يمينك كى تحظى بها شفتى

فمد له رسول الله (ﷺ) يده الشريف المطرة من قبره الأزهى المكرم، فتقبلها على ملا يقرب من تسعين ألف رجل، والناس ينظرون إلى اليد الشريف. وكان فى المسجد مع الحُصَّاج الشَّيْخ (حياة بن قيس الحراني)، والشَّيْخ (عبدالقادر الجيلاني) المقيم ببغداد، والشَّيْخ (خمس)، والشَّيْخ (عدى بن مسافر الشامى)، وغيرهم^(٢٠).

وحول هذه الكرامة دار حوار بين الشَّيْخ (ميدالقادر الجيلي) أو المعروف باسم (الجيلاني) والشَّيْخ (اليعقوبي)، قال (الجيلي): «كنت فى محفل الكرامة التى اكرم الله بها الشَّيْخ (أحمد الرفاعى) بتقبيل يد النبى (ﷺ) فقال (اليعقوبي): أما حسده على هذه الكرامة من حضر من الرجال؟ فبكى (الجيلي) ثم قال: يا ابن إدرىس، على هذا يغبطه الملا الأعلى»^(٢١).

إن كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) كما ذكرتها الحكاية الأولى، تذكر مجموعة من شهود الواقعة بالاسم، والحكاية الثانية تاتى على لسان (الجيلي) أحد شهود الواقعة، كما تاتى حكاية ثالثة لشاهد ثانٍ هو الشَّيْخ (عدى بن مسافر الشامى) لتأكيد رؤيتهم لها.

قال الشَّيْخ (عدى) وهو يتناول وقائع هذه الكرامة: «كنا فى مسجد النبى (ﷺ) عام حجة، وكان الشَّيْخ (أحمد الرفاعى) - رضى الله عنه - واقفًا تجاه الحجرة الطاهرة، وقد تكلم بكلمات ضببطها عنه جماعة. فما أتم كلامه إلا وقد مدت له يد رسول الله (ﷺ) فقبلها ونحن ننظر مع الحاضرين. قال: «والله كاتى بها وقد خرجت من القبر المبارك يداً بيضاء سوية طويلة الأصابع، كأنها البرق المضى، وكأنى بالحرم وأهله وقد كاد يمد، وقد كادت تقوم قيامة الناس لما ألم بهم من الدهشة والحيرة والهيبة والسُّلطان الحمدي. وقد قام الرجب وقعد بتكبير الناس وصلاتهم عليه (ﷺ) ومن المعلوم أن هذه المنقبة المباركة بلغت بين المسلمين مبلغ التواتر وعلت أسانيدها»^(٢٢).

وقد قيلت فى هذه الكرامة أضعاف كثيرة، منها قول (سراج الدين الرفاعى المخزومي)^(٢٣):

لقد مدح الغوث الرفاعى امة

وماذا عسى من بعد أن قبل اليدا
ومن شرف الإرث الصريح لذاته
مضى ذكروه يذكرون محمداً

ويقال إن (جلال الدين السيوطي) ألف قصيدة شعر فى هذه الكرامة سماها «الكثر المطلسم فى سيد النبى (ﷺ)» لولده الغوث الرفاعى الأعظم، قال فيها^(٢٤):

لواء المجد والعظيم يعقد

بانواع الخنا للغوث أحمد
إمام الأولياء السيد الرفاعى
أبى العلمين ذى الركن المشيد
ويغفيه افتخاراً فى البريا

على الأفراد مد يمين أحمد
ويقول بعض اتباع الطريقة الرفاعية: إن هذه الكرامة قد جعلت من (الرفاعى) الرَّاكع أمام قبر الرسول (ﷺ) مداساً داس عليه الصَّحَّاج عندما مشوا جميعاً فوق رتبة (الرفاعى) إيماناً فى إظهار القاضع^(٢٥)...!!

وتحكى كتب المناقب أن هذا اللقاء بين (الرفاعى) ورسول الله (ﷺ) الذى تم بالاتصال واللمس لبيده الكريمة وتقبلها لم يكن الاتصال الأول والأخير، وإنما حدث اتصال آخر فى العام الذى توفى فيه عندما حج (الرفاعى) للمرة الثانية والأخيرة وزار قبر الرسول، وقال شعر^(٢٦):

إن قيل زُيِّم بما رجعتُم

يا أكرم الرسل ما نقول؟
وأمام هذا السؤال الذى توجه به (الرفاعى) تمكى كتب المناقب أن يظهر صوت من القبر الشريف، سمعه كل من فى المسجد المبارك يقول:

قولوا رجعتنا بكل خير

واجتمع الغرور والأصول
وأمام غرابة الجواب بالشعر المنسوب إلى النبى (ﷺ) يبرر اتباع الطريقة الرفاعية أن الذى (ﷺ) فى مكانه التكلم بكل لسان ووفق حالة كل خطاب يتوجه به إليه.

ولم تتوقف علاقة (الرفاعى) بالنبى (ﷺ) عند حد تقبيل اليد والمخاطبة بالشعر، بل يحكى اتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) قد أدن للإمام (الرفاعى) فى حجة الألى بلبس الشاش الأسود^(٢٧).

وهذا الفناش الأسود أصبح هو لباس رجال الطريقة الرفاعية المميز لهم في احتفالاتهم بمولده وفي مجالسهم وإلقاءاتهم ببعضهم البعض.

وتابع الطريقة الرفاعية لم يقلقوا عند علاقة (الرفاعي) بالنبي (ﷺ) عند هذا الحد من حكايات رويات الكرامات التي تذكر اتصال (الرفاعي) حياً بالنبي في قبره، وإنما تتردد حكايات أخرى كثيرة حول رؤى وأحلام لبعض مريديه.

منها ما حكاه (إبراهيم بن إبراهيم الكانزيري) من أن بعض أولياء العصر رأى النبي (ﷺ) في المنام فسماه عن السيد (أحمد الرفاعي) - رضى الله عنه - فقال عليه الصلاة والسلام: «نفاذ حكمته في إقطار الأعمار كنفاد حكم الملوك والظلاء، وإن هو يرسل خليفة إلى جانب فهو حاكم نفوس أهل ذلك الوضع وأموالهم وأولادهم» (٧٨).

وفي منام ثانٍ للشيخ (زيد بن عبد الله الغيداني) سأل فيه (ﷺ) عن هو أعلى المشايخ قدرًا، فاجاب النبي (ﷺ) قائلًا: «يا زيد من أقرئك اسمه أحمد الرفاعي».

إن هذه الكرامات والرؤى لتبين ذلك القرب الذي - وفق رواية الروايات - حظى به إمام الطريقة للرفاعية، وإذا كان بعض الأقطاب قد رأى النبي في منامه أو رآه وكلمه فزِن كرامة تقبيل (الرفاعي) ليد النبي (ﷺ) تعد إعجازًا يفوق أي كرامة، وشوقًا لم يحظه به ولي من أولياء الله الصالحين سوى (الرفاعي)، وهو ما يضعه في مكانة متميزة رفيعة بين سائر الأولياء والأقطاب.

كرامات الرفاعي وعلاقاتها بالاولياء

في المعتقد الشعبي المصري هناك ديوان مكون من أربعة أقطاب هم: (الرفاعي) و(البديوي) و(الدسوقي) و(الجيلاني)، وهذا الديوان ترأسه السيدة (زينب) - رضى الله عنها - وتعتد له الاجتماعات كلما تطلب الأمر ذلك.

وحيث إن (الرفاعي) و(البديوي) و(الجيلاني) و(الدسوقي) هم أعضاء هذا الديوان فقد نشأت بين هؤلاء الأقطاب أربعة علاقات، من نوع ما، روتها حكايات شعبية عديدة، تمدد نوعية التقارب بين كل قطب وآخر.

ولأن هؤلاء الأقطاب أصحاب كرامات جميعهم فقد تضافرت فيما بينهم أفعال هذه الكرامات وتداخلت.

وكان (الرفاعي) نصيب وأمر من هذه الكرامات التي ارتبطت بعلاقة ما بهؤلاء الأولياء. قال الجيلاني عن

(الرفاعي) ووجوده: «إن جميع الأولياء تشهد أن السيد الكبير (أحمد الرفاعي) غالب أوقاته دائر في العالم العلوي ووجوده في العالم السفلي كثانية عن النوع، لأنه دائم السكر من خمر محبة الحق، متوجه إلى عالم المحر والفناء المطلق» (٧٩).

والفناء المطلق في عرف الصوفية هو الفناء في ذات الله، لقد أصبح ريانياً يسكن العالم العلوي ويطوف به، ومتى أصبح ريانياً فمن حقه أن يقول للنبي: كن فيكون وفق رغبته ومشيتته.

وتحكي كتب المناقب عن علاقة (الرفاعي) و(البديوي) و(الجيلاني) تلك الحكاية التي جرت وقائعها في منام راه (السيد البديوي) نفسه. قال (السيد البديوي) بعد أن أسبل جفنيه للنوم: «هإذا أنا بشخصين مهابين قد أقبلأ علي، وسلمأ، فريدت عليهما السلام وقلت لهما: من تكونا؟ فقال احدهما أنا (عبدالقادر الجيلاني) وهذا السيد (أحمد بن الرفاعي)، فقلت لهما: وما الذي تريدان مني؟ فقال لي: ياأحمد قد جئتاك ببشارة عظيمة، فقلت: وما هي؟ قالأ لي: ياأحمد قد جئتاك بمفاتيح العراق واليمن والهند والسند والروم والمشرق والمغرب بإيدينا، فإن كنت تريد أي مفتاح شئت أعطيتناه لك، فقلت لهما: أنا منكما ولكن ما أخذ المفتاح إلا من يد الفتاح. قال سيدي (أحمد بن الرفاعي): ياأبن عمي ياأحمد، هذا السيد (عبدالقادر) قد صرّفه الله - تعالى - في فيك وفي سائر الأحوال وقد خصصناك من بين سائر الرجال وهي هدية من الكبير المتعال، ونحن وأنت في عنصر واحد، ولم يدخل بيننا دخيل، تزدد بنا شرفاً وتزداد بك تجملاً. فخذ أي مفتاح شئت، فإلينا أعطيتناك مفاتيح البلاد والعباد بأمر الله - تعالى - ولابد أن تزورنا ونوجهك في أمر فيه مجال، فإن جميع الأولياء نظروا في تواريخ الرجال فما رأوا كفضاً لهذا الأمر إلا أنت يا فحل الرجال، فانهض وزرنا وخذ فتوحك منا.

وعلى إثر هذه الرؤية في المنام قام (السيد البديوي) بزيارة (الرفاعي) في قبره بأم عبيدة بالعراق قادماً من مكة قبل أن يصل إلى طنطا في مصر.

يقول (السيد البديوي) عن وقائع هذه الزيارة: «... فدخلنا ضريح ابن عمنا وزيناه ونحن عنده، وإذا به قد جاء في المنام، وقال لي: يا أحمد يا بطل ما هكذا فعل الرجال، فنحن أهل الاحتمال برسم المحبة والاستدلال فنحن نقبل حسن المقال ولا يصطلي لك بثار فخل عك الهزل فسر إلى (فاطمة

(الرفاعي) قال (للبدوي) التي اعطتك لك فيها اماره؟ قال (البدوي): نعم. قال (الرفاعي) له هل هي دى؟ فراه يده، (فالبديوي) زجع [مصرخ] والكون اترج، فقال (الرفاعي) (للبدوي): ما تزعش يا احمد يا بدوى. الطريق واحد والبساط احمى^(٣٢).

هذه الحكاية تبرز مدى التنافس بين الطرق الصوفية في مصر، فكل مرید يحكى من وجهة نظره. ويقدر انتهاء المرید إلى طريقة صوفية معينة يكون إمام هذه الطريقة هو البطل المستحوذ على أحداث الكرامة، وغيره من الأولياء يكون دورهم فيها أقل من نظيره الولي الذي ينتمي مبدع الحكاية الشعبية إليه. وهذا ما نراه جيداً من خلال حكاية (السيد البدوي) و(الرفاعي) و(فاطمة بنت بدوى) التي يحكيها اتباع (السيد البدوي) حيث ينكمش فيها دور (الرفاعي) بالقياس إلى دور (السيد البدوي). أما في حكاية كرامة تقبيل يد النبي (ﷺ) فإن دور (الرفاعي) فيها يصبح أكبر من دور (السيد البدوي) حيث يحكيها اتباع الطريقة الرفاعية، ويهمهم إبراز دور (الرفاعي) وإظهاره متفوقاً على غيره من الأولياء.

كرامات (الرفاعي) في الطعام

بشّرت لالة (الرفاعي) بصيامه منذ نعومة أظفاره، ومع ذلك فلا توجد كرامات للرفاعي عديدة في الصيام بقدر ذلك الكم الكبير من كراماته في الطعام.

من تلك الكرامات كرامة أنه كان يصطاد السمك بدون شبك للصيد.

حكى الشيخ (تقي الدين على بن بأسويه الواسطي)، قال: «جلس سيدي الشيخ (أحمد الرفاعي) - رضى الله عنه - على الشط وأصحابه حوله، فقال: نشتهي أن نأكل اليوم سمكاً مشوياً، فلم يتم كلامه حتى امتلأ الشط سمكاً من أنواع شتى وروث منها شيء كثير إلى البر، ورأوا في ذلك الوقت يشط أم عبيدة من الأسماك كلها تسألني بحق لله - تعالى - (الرفاعي): إن هذه الأسماك كلها تسألني بحق لله - تعالى - أن أكل منها، لفساد الفقراء منها شيئاً كثيراً، وشووه وقدموه سمكاً عظيماً في طواجن، فاكلوا حتى شبعوا، وبقي في الطاجن من هذه السمكة رأسها ومن هذه ذنبها ومن هذه بعضها. فقال له رجل: ما صفة الرجل المتمكن؟ قال: هو أن يعطى التصريف العام في جميع الخلائق. قال له: وما علامة ذلك؟ فقال: أن يقول لبقايا هذه الأسماك قومي بلأن الله

بنت برى) في أسرع وقت ويلاً إهمال، فإنها صاحبة حال، وقد أعجبت بنفسها في الفعل، وجمالتها تسلب الرجال وتقتل الأبطال، فسر إليها وأبها، وتعالى، فما وجدنا خصماً يقهرها في حومة الجبال إلا أنت يا صاحب الفعل ومرى الأبطال، وكن عفواً عند القتال، فانت البطل الشديد النزال، ولا تخاذلنا يا أبا الرجال، بهذه الرؤية التي رآها (السيد البدوي) يتم تحديد مسار الاستقبال بالنسبة إليه وفق تعاليم (الرفاعي) و(الجيلاني)، فهما كانا بالنسبة إلى (السيد البدوي) بمثابة الهادين في طريق سنوات المغلبة.

ويستلبد (السيد البدوي) في ذكر هذه الواقعة ورد فعله تجاهها فيقول: «... فاستيقظت من منامي، وأخبرت أخى (الحسن) بما قال لي السيد (أحمد بن الرفاعي)، فقال لي: يا أخى يا أحمد أما أنا فقد اشتقت إلى أهلى، أى شيء يقول الناس، خلوا أهلهم وعبائهم وساحروا في الأرض على وجوههم، فما أقمنا في (أم عبيدة) ثلاثة أيام، وسافرنا منها يوم الثلاثاء، ونحن فرحون مسرورين من كثرة ما حصل لنا من الفتوحات والخيرات في حضرة سيدي (أحمد الرفاعي) وغيره^(٣٣)».

ومن الحكايات الشعبية التي تتردد شفاهة بين أتباع الطريقة الرفاعية عن علاقة (الرفاعي) بالأولياء خاصة علاقته بالسيد البدوي) هذه الحكاية التي تتناول كرامة تقبيل (الرفاعي) ليد النبي (ﷺ) والتي تقول:

«في يوم أن أخذ (الرفاعي) العهد من حضرة النبي (ﷺ) تقابل مع السيد (أحمد البدوي)، فسينتا (الرفاعي) قال له: أنا أخذت العهد من حضرة النبي (ﷺ)، فحصل في نفس السيد (أحمد البدوي) شوية زعل، فقال له (السيد البدوي): أنا حارور أخذ العهد من حضرة النبي (ﷺ)، فقال له (الرفاعي): لا تغضب. اشهدوا جميعاً بأن جميع الطريق كله أحمدي، فرضي (السيد البدوي) بذلك^(٣٤)».

الحكاية الشفاهية نفسها يرويها آخر قائل: لما (الرفاعي) أخذ القبضة من حضرة النبي (ﷺ) قابل (السيد البدوي) وقال له: يا (أحمد يا رفاعي) انت فرحان ليه؟ قال: أخذت القبضة الشريفة من حضرة النبي (ﷺ) قال (البدوي): أنا أخذت القبضة من ذات الطي، (الرفاعي) قال (للبدوي): أليد التي اعطتك العهد لك فيها اماره؟ فالشيخ (الرفاعي) لما أخذ القبضة من حضرة النبي (ﷺ) وبأس إيد حضرة النبي (ﷺ) إيد (الرفاعي) أصبحت منورة، فالشيخ

وثلاثيهما، في طريقة عودة النقياء إلى سابق عهدهما كان شيئاً لم يكن، مما يعطى انطباعاً بأن الكون بهذه الكرامة أو تلك لم يفسر شيئاً أو أن فائزاً الحساب أصبحت مدفوعة الثمن في التور واللحظة!!

وإذا كانت هاتان الحكايتان السابقتان قد عاد نفع الطعام فيها على قلة من أصحاب (الرفاعي) ومريديه فإن ذلك لا يعد شيئاً أو أن اتباع (الرفاعي) كانوا قليلين من ناحية العدد وثلبة رغباتهم واحتياجاتهم من الطعام. فقد نقل (الفاروق) أن حلقة مريدي (أحمد الرفاعي) كانت ستة عشر ألفاً، وكان (الرفاعي) يعد لهم السمياط صباحاً ومساءً!! (٣٩).

إننا نخال أن هذا الرقم الكبير الذي أورده هذه الحكاية لم يكن بفرض إظهار مدى اتساع كرامات (الرفاعي) في تفخيز مريديه بقدر ما هو إظهار لتلك العصبية والعزوة الكبيرة لاتباع الطريقة الرفاعية!!

ومن كرامات (الرفاعي) زيادة اللال لمن يرى من أتباعه، قيل إنه رأى في المنام ذات مرة أن الغلاء يأتي على الخلائق مدة ثلاث سنين، ولا يزيد فيها الماء ولا ينزل من السماء المطر حتى أكل الناس الميتة وماتوا على الطرق جوعاً، فمر (الرفاعي) على أحد أصحابه ويدعى الشيخ (علي بن نصر)، وكان كثير العيال، فبينما هو يوماً في بيته إذ رأى (الرفاعي) يقص عليه رؤياه، يعرض (الرفاعي) أن يشتري من الفلة في الرخاء ما يكفيه لتلك المدة. فقال الشيخ (علي): لا والله. لا فعلت ذلك. وكيف أشبع وجاري جائع. فقال (الرفاعي): يا علي أحسنت. بارك الله فيك وجزاك الخير فإني غلتكم التي لكم في البيت؟ قال: في الخرفة. فقال (الرفاعي): خذني إليها. فصعدت معه إليها، فترك (الرفاعي) يده فيها وقال: بسم الله الرحمن الرحيم، ثم قال: يا علي لا تترك أحداً يصعد إلى الفلة ويأخذ منها إلا نزعته وحدها تأخذ حاجتها، فقال: السمع والطاعة، ثم خرج (الرفاعي) من البيت رافعاً قدمه في الهواء وغاب الشيخ (علي) فلم يدرك كيف مر. ثم أتى الغلاء والقسط على الناس كما رأى (الرفاعي)، فلم يزل الشيخ (علي) وعياله ياكلون من تلك الفلة مدة الغلاء ويقبض بصلالها إلى زمن الرخص بكرامات (الرفاعي) وبركاته!! (٣٩).

وكرامات (الرفاعي) في هذه الحكاية متعددة، فهو أولاً يعرف الغيب ومستقبل الأيام من خلال رؤى المنام، وثانياً، إن بركته تزيد في الغلال فلا تنقص متى لمسها وقرا عليها

تعالى وأسعى فتقوم وتسعى، ثم أشار الشيخ (الرفاعي) إلى تلك الطوائف بيده، وقال: أيتها الأسماك التي في الطوائف، قومي وأسعي بإذن الله تعالى، فلم يتم كلامه حتى ثبتت تلك النقياء في البحر أسماكاً صحيحة وذهبت في الماء من حيث أتت!! (٣٩).

إن راوى هذه الحكاية لا يفطن عن بآله حكاية السمكة وسيدنا (الخضر) وسيدنا (موسى) - عليه السلام - التي سفحت من الملك أو الفلة وهي مملحة ميتة تأخذ لها طريقاً في الماء سباحة، كمنوان لعجزة جاءت على يد عبيد صالح يدبر نبياً في طريق شاق يتطلب الصبر من الأنبياء، وعدم الاستعجال، وفقر الأعداء كلما أشرق في الأفق نور معجزة ما.

وإذا كانت الكرامة السابقة تضع (الرفاعي) صائداً للسمكة، فهناك كرامة أخرى تضع (الرفاعي) صائداً للوز.

حكى الشيخ (أبو الفرج عبد الرحيم) فقال: «كنت جالساً يوماً بحيث أرى الشيخ (أحمد الرفاعي) - رضى الله عنه - وأسمع كلامه. وكان هو جالس وحده، فنزل عليه رجل من الهواء، وجلس بين يديه. فقال له الشيخ: مرحباً بولد المشرق. فقال له ذلك الرجل: إن لي عشرين يوماً ما أكلت ولا شربت فيها وإني أريد أن تعلمني الآن شهوتي. قال: وما شهوتك، فنظر في الجو فإذا خمس أوزات طائرات. فقال: أريد إحدى هذه الأوزات بين يدي مشوية وريغيفين وماء بارد. فقال (الرفاعي) لك ذلك. ثم نظر إلى تلك الأوزات، وقال: عجل لي بشهوة الرجل. فما أتم كلامه حتى نزلت إحداهن بين يديه مشوية، ثم مدَّ الشيخ يده إلى جهرين بجانبه، ووضعها بين يديه ريغيفين يصعد فوارهما من أحسن خبز الدنيا منظرًا، ثم مدَّ يده إلى الهواء فإذا فيها كوز أحمر فيه ماء فاكل الرجل الأوزة وما بقي منها سوى عظامها، وأكل الريغيفين، وشرب الماء، ونهب في الهواء من حيث جاء. فقام (الرفاعي) وأخذ تلك العظام ووضعها على يديه ومسح بيمينه عليها، وقال: أيتها العظام المتفرقة الأوصال التي تقطعت أنجبى بسم الله الرحمن الرحيم، فذهبت أوزة سوية، وطارَت في الجو حتى غابت عن نظري!! (٣٩).

إننا سنلاحظ هنا على هذه الحكاية، والتي قبلها، أن كرامة (الرفاعي) مزدوجة الفعل في كليهما سواء بالنسبة إلى السمك أو بالنسبة إلى الوز.

والإزدواج هنا في أمرين محاً: أولهما في طريقة الصيد التي تتم بلا أداة صيد كالشباك أو الأسلحة، وإنما بمجرد إبداء الرغبة أو بالنظرة الموجهة إلى الشيء المراد اصطلياده.

البسمة. وهو ثالثاً يسير في الهواء، وإن كان الحكاء لم يشر إلى ذلك عند مجيء (الرفاعي) واكتفى بأن أشار إلى ذلك عند مغادرته (الرفاعي) للبيت، كما أراد (الرفاعي) أن يراه أحد ليشهد على هذه الكرامة وهي سيره في الهواء...!

وشبيهه بهذه الكرامة كرامة أخرى حدثت مع (السيد البدوي) بالظروف نفسها والنتائج نفسها، الأمر الذي يفتح باباً للنقاش في مسألة حقيقة التنافس بين اتباع الطرق الصوفية في مصر، وهل هذا التنافس نتج عن أخذ بعض الكرامات من بعض الأولياء وإضغاثها على البعض الآخر منهم حتى لا يتميز ولي عن ولي آخر، مما يؤكد ذلك التشجيع والتحيز.!

يقول اتباع (السيد البدوي) عن إحدى كراماته إنه لما وصل إلى طنطا ظهرت أولى كراماته على يد الشيخ (ركين) بتحويل الشخير إلى قمح، ثم تلا ذلك أن دعا (السيد البدوي) الشيخ (ركين) وقال له: يا ركين، إن الله - تعالى - أطلعني على غلاء عظيم يقع في الكين، فاشتري القمح وأخزنه عندك لينتفع به الناس ولا يحتاجوا إلى أن يسافروا إلى البلاد في طلبه، وترخص لها إكراماً لهم ولتبيهم - صلى الله عليه وسلم - فتدفع إليه الحاج (ركين) وقبل يده، وأصرف من عنده وجعل يشتري القمح حتى لم يبق معه درهم ولا دينار، وكان السعر أرخص ما يكون في ذلك الوقت، وجعل يأخذ حلى نسائه وأقاربه وأمتعتهم ويبيع ذلك ويشتري بثمنه القمح، ويخزنه في الحواصل. فلم تمض الأيام إلا قليلاً حتى وصل السعر منتهاه، واحتاج الناس إلى الشراء من البلدان، فاستأذن الحاج (ركين) أستاذه (أحمد البدوي) في البيع، فقال له: بع للناس وسامحهم وترخص لهم وأندر ذلك عند الله - تعالى - ففتح الحاج (ركين) حواصله وباع، وتحصل عنده من ذلك شيء كثير، ثم أخرج القائمة بأثمان الحلى وكل من كان أخذ منه شيئاً رده له بزيادة ودأ له الأسمطة وأكرمهم غاية الإكرام وشكروهم على ذلك^(٣٧).

إننا إذا ما قارنا بين الحكايتين نتجد التشابه واضحاً في جعل (الرفاعي) و(البدوي) مصدرًا لمعرفة الغيب في أمر حدوث سنن عجاف، وهي مسألة لم تكن جديدة في الفكر الإسلامي. فقد ذكر القرآن من قبل قصة معرفة نبي الله (يوسف) - عليه السلام - للسنن السبع العجاف مما أعطى، بتفسير هذا النبي الكريم للأحلام، مضجاً من ذلك الجندب والقط والجور الذي أوشك أن يحيق بالبلاد، فلما حاق بها جاءت التدابير الوقائية لتنتظر لعبور هذا الخطر المهلك إلى بر الأمان.

ولعل كُتَاب المناقب لم يغيب عن بالهم حصص الأنبياء واستلهاهم بعض معجزاتهم التي لا تشوبها شائبة في إضفاء جو من الاعتراف الضمني ببقاء هذا الولي أو ذاك. هذا الأمر وارد بالطبع، ووارد أيضاً الاقتباس من كرامات الأولياء الآخرين بصرف النظر عن أن هذا الولي يسبق ذك في الميلاد أو في الوفاة.!

ثعابين (الرفاعي) المروضة في دولة الانبياح

في الأمثال الشعبية المصرية هناك مثل يقول: «مدام ماتش رفاعي بمكش الثعابين ليه»^(٣٨).

وهذا المثل الشعبي يبين اعتقاد العامة في قسرة اتباع الطريقة الرفاعية على ترويض الثعابين والإمساك بها، وذلك عن طريق ثلاثة تعازيم وقرارات خاصة تخضع هذه الثعابين لهم.

ويبدو أن شهرة الرفاعية بترويض الثعابين قديمة جداً. وأقدم مصدر - فيما بين أيدينا من المصادر - أشار إلى ذلك هو كتاب «المصريون المحدثون - شمائلهم وصاداتهم» للمستشرق الإنجليزي (إدوارد ولیم لين) الذي ألفه في عام ١٨٣٤ ميلادية.

لقد أشار (لين) في مواضع عديدة من كتابه إلى طائفة الرفاعية والسعدية [المتفرعة منها] اللتين تقومان بترويض الثعابين في احتفالات بالموالد الشعبية وقيام أو عربة المحمل، وذلك بتلاوة بعض العزائم الخاصة لإخراج أي ثعبان مشتبى والإمساك به^(٣٩).

وعلى الرغم من كثرة كرامات (الرفاعي) وتنوعها إلا أن كتب المناقب لم تذكر كرامة واحدة لإمام الطريقة الرفاعية في إمساكه لثعبان، وإن كان قد أشار (لناوي) في طبقاته إلى أن (ابن خلكان) ذكر أن الرفاعية ياكلون الثعابين.

ولقد حكى لنا أحد اتباع الطريقة الرفاعية حكاية عن ثعبان هي على النحو الآتي:

«عندما أراد الحاقدون إثناء التصوف في مصر احضروا ثعباناً كبيراً لهم في العصر العباسي الثاني (١١) فأتى الشيخ (على أبو شبك الرفاعي) - ابن أخت (الرفاعي) - إلى مصر ببركة (الرفاعي) وقرأ حزب (الرفاعي) الصغير ثم وضع عصاه على الأفعى فخر لحمها ينسل - أي يسبح - ببركة (الرفاعي) وببركة الله^(٤٠).

إلى كشف أسرار باملنة أنطوت
 وحليت في الثاني على خير خلفه
 محمد من زاح الضلالة الغلت (الكرة والفحش والنفاق)
 سالتك بالاسم العظيم قدره
 بآخ أَوْجَحْ خَلْجُوتْ مَلَّيْتُ
 بصمصام طعنام بالنور والضيا
 بمهراش مهاريش به النار أْخَمَدْتُ
 يحيى حياة القلب من دنس به
 بقيام أقام السر في فاشرقت (بمعنى أشرقت بنور
 القدرة الإلهية).

.....
 (٤١).....

بثلاث عصي صَلَفْتُ بعد خاتم^(٤٥)
 على رأسها مثل السهام تقوت
 وميم طميس ثم سلم
 في وسطها بالجرتين تشرقت
 وأربعا مثل الأنامل صفت
 تشير للخيرات والرزق جمعت
 وهاء شقيق ثم وار مقوس
 كائوب حجاب (ملقوى) من السر القوت
 وأخرها مثل الأوائل خاتم
 خماسي الأركان.

واقد اثار اهتمامنا هذا القسم بفرايته في المعاني
 المجهولة فيه وتراكيبه اللغوية الغامضة، ولما أخذنا في البحث
 في كتب السحر، وجدنا في كتاب «شمس المعارف» لمؤلفه
 (البوني) بنصفه في صفحة ٨٢ من الجزء الأول تحت عنوان
 الدخول على الأكابر، وإن كنا قد وجدنا في الكتاب نفسه في
 صفحة ٥٢ من الجزء الأول أن اسم «سلام» من أكثر من
 ذكره سلمه الله - تعالى - من جميع الآفات ومن أكثر من
 ذكره إلى أن يغلب عليه منه حال ثم أمسك الحية والعقرب
 فإنها لا تضربه أبداً...!!

موكب الاحتفال بالمولد

بدأ الاحتفال عصر يوم الخميس ٢٨ رجب ١٤١٣ هجرية
 الموافق ٢١ يناير ١٩٩٣ بأن تجمع أتباع الطريقة الرفاعية
 أمام مسجد السيدة زينب - رضى الله عنها - وقد وضع
 أمام المسجد لوحة كبيرة أمام مدخل المسجد كتب عليها
 عبارة «الطريقة الرفاعية»، وعلى الرغم من أن الوقت كان وقت
 صلاة العصر إلا أن نسبة كبيرة ظلت منتظرة من أتباع

ويتشرب بين أتباع الطريقة الرفاعية قسم للإمساك
 بالشعبان، لكنهم لا يطلعون عليه أحداً من الناس؛ حيث
 يعتبرون أن ذلك يعد سراً من أسرار الطريقة الرفاعية التي
 يجب ألا يعرفها أحد غيرهم، بل إن هذا القسم لا يعرفه من
 أبناء الطريقة سوى الرؤساء المديون على الإمساك بالشعبان
 ومعرفة أنواعها بمقدار خطورتها وسمومها، غير أننا بالصبر
 والمثابرة واكتساب الثقة منهم استطعنا أن نتوصل إلى
 عبارات هذا القسم، بل الحصول على بعض صورهم مع
 الشعبان التي أمسكوا بها ويضعون صورهم معها في
 بطاقات الانتساب للطريقة الرفاعية. كلنا وجود الشعبان
 معهم في الصورة هو دليل على قدرتهم على الإمساك بها.

هناك قسم للإمساك بالشعبان الظاهر، كما أن هناك قسماً
 آخر للشعبان المختفى!

قسم الشعبان الظاهر^(٤١).

بسم الله الرحمن الرحيم
 كرا .. كرنس [كلمات سريرية غير معلومة المعنى]
 قيد واحبس
 أقسمت عليك بالطور [قسم من القرآن]
 والكتاب المسطور [من القرآن الكريم]
 في رقي منشور
 والبحر المسجور
 فيله يا رفاعي
 لجمه يا سعد الدين^(٤٢).

ويلاحظ على هذا القسم خلط الكلمات السريانية
 بالعبارة القرآنية لإضفاء المعاني السحرية عليه، ووسمها
 بعجم قرآني مقدس، مع إظهار الاستنجاد ببعض الأولياء
 مثل (الرفاعي) و (سعد الدين) في تنفيذه.

قسم الشعبان المختفى^(٤٣)

لا إله إلا الله
 ولا غالب يغلب الله
 ولا على الله غالب
 رب للشارق والمغرب
 رب الحيات والعقارب
 أقسمت عليك أيها الشعبان
 بالكريم الحنان
 بحق بدأت بسم الله
 روى به اهدت

الطريقة الرفاعية خارج المسجد تنتظر ختام الصلاة ويده الموكب، وغور أن نودى بذلك انفض عدد كبير منهم ليكنوا في مقدمة الموكب، على الرغم من أن السيد (أحمد محمد الرفاعي) خليفة الطريقة الرفاعية كان يمتلئ جواده البنى اللون ويشارة السوداء في آخر الموكب.

وقد برز في الموكب حملة البهاريق السوداء وحملة السيوف والدبابيس وفرق العبل البلدى والصنوج والسلامية.

وقد برز في الموكب اتباع الطريقة الرفاعية بحفاضة السوسيس، الذين شاركوا في الموكب بنموذج من المراكب ذات الجذائب، وضعه فوق أربع عجلات كان يشدها في الموكب أحدهم، في حين وقف فوقها نحو أربعة رجال، وبعض الأطفال يزمرون ويذوقون الطبل.

وعلى كثرة الطبول والآلات الموسيقية الشعبية إلا أن دق الطبول كان هو السيد في الموكب بحيث غلغى تماماً على أى هتاف كان يقال اللهم إلا بعض هتافات تغلج بها رفاعى، أو «مدي يا أبا العلمين يا رفاعى» أو «مدي مدي» أو «لا إله إلا الله، أو «يا سيدى خميس يا رفاعى يا عيسى»...!

لقد اتخذ مسار الموكب اتجاه شارع بور سعيد ثم شارع راتب باشا حلمي بالطنجة الجديدة، فشارع أحمد عمر يسار قسم الدرب الأحمر، فشارع محمد على عند جامع تيسون، حتى وصل إلى مسجد (الرفاعي) بالقلعة.

وعلى الرغم من أن بداية الموكب الاحتفالى كان في تمام الساعة الثالثة والنصف إلا أربع دقائق من أمام مسجد السيدة زينب، فقد انتهى ركب الموكب في تمام السادسة والنصف بالقلعة أمام مسجد الرفاعي، في مدة ثلاث ساعات كاملة، وسط فرح واحتفاء اتباع الطريقة الرفاعية الذين جاؤا من كل حذب وصوب وجسمور الأمانى الذين كانوا يقذفون الموكب من الشبانيك والشرفات ببعض قطع من الحلوى.

كان لافتاً للنظر ذلك الدرويش الذى كان يحمل «جملطاه» (هو الجزء المعدني من إطار سيارة) ويصله بسبيخ مذهب يدق عليه بمطرقة معدنية ثقيلة، ومع كل طرقة كان يفرس في خد أحد الأتباع فينفض من فمه من الداخل إلى الخارج ببيرون طرف مذهب بطول حوالى «سنتيمترات»، ثم سرعان ما يسحب ذلك الدرويش دون أن تراق نقطة دم واحدة أو يترك ذلك أثر قطع على الخد...!

إنها صورة يرفضها العقل تماماً ولا أعرف كيف رأت تلك عيناي اللتان سوف يتكلمها الدود...!!

إنها لن تخرج من أن تكون صورة من صور الحواة أو كالمسمة الذين نراهم في التلفزيون...! ومع ابتعاد الموكب بعيداً عن عيني، وابتلاعه لصوره شعيرة ذلك الدرويش، كانت تلن في أدنى عبارة (الرفاعي) عن (نبوة الأشباح التي حضرت)، وتساءلت... هل صحيح أنها حضرت؟

الهوامش والمراجع

- (١) سعيد عبدالفتاح الصياد، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص٤٧٢، ٤٧٥، مطبعة الأمانة بجزيرة بدران، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
- (٢) إبراهيم الرفاعي، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله» للإمام أحمد الرفاعي، ص٥، دار آل الرفاعي، مصر، قنا، قوس، حجازة قبل، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- (٣) الراوى هنا هو مديب كمال كامل أحمد، ٤٧ سنة، من اتباع الطريقة الرفاعية بالالمن، بحر يوسف، القويس، لقاء ثم في يوم الأربعاء ٢٧ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء حضوره مراد الرفاعي بالقاهرة.
- (٤) الراوى هو الحاج/ محمد محمد عيسى إبراهيم عيسى الرفاعي، ٥٠ سنة، نائب الطريقة الرفاعية بمغاغة بمحافظة للنيا، في التاريخ نفسه والمكان السابق.
- (٥) عبدالوهاب الشعراني، «الطبقات الكبرى للمستأ بطايع الأثر» في طبقات الأخيار»، ص٤١ ج١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.
- (٦) محمد أبو الهيثم الرفاعي للصيادى، «قلادة الجواهر في ذكر لغوث الرفاعي واتباعه الأكابر»، ص٣٣، دار اللم العربي، حلب، سوريا، بدون تاريخ.
- (٧) المرجع السابق، ص٣٣.
- (٨) المرجع السابق، ص٤١.
- (٩) أحمد الرفاعي، «البرهان المؤيد»، ص٢٧، تحقيق: صلاح عزام، مكتبة دار الضبط، ١٩٨٢.
- (١٠) صلاح عزام، «الطبقات التصوف الثلاثة»، ص٢٥، دار الضبط الطبعة الثالثة، نوفمبر ١٩٦٨.
- (١١) محمد أبو الهيثم الرفاعي للصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص٦٠.
- (١٢) عبدالوهاب الشعراني، «الطبقات الكبرى...»، ص١٤٢، ج١.

- (١٣) أحمد الرفاعي، «البرهان المؤيد»، ص ٢٨.
- (١٤) محمد أبو الهيثم الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٨.
- (١٥) محيي الدين السلمي، «الجواهر فيمن رأى الخضر من الأكابر»، ص ٦٦، مطبعة السعادة بميدان أحمد ماهر، القاهرة، ١٩٨٨.
- (١٦) محمد أبو الهيثم الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٨٠.
- (١٧) المرجع السابق، ص ٤٢٤.
- (١٨) إبراهيم، «مرض الرقابة في حكايات الصالحين»، ص ٤٤٠، مؤسسة عماد الدين، قبرص، بدون تاريخ.
- (١٩) محمد أبو الهيثم الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٠.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.
- (٢١) المرجع السابق، ص ١٠٩.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٩.
- (٢٣) إبراهيم الرفاعي، من مقدمة كتاب محالة أهل الحقيقة مع الله لأحمد الرفاعي، ص ٦.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٦.
- (٢٥) الراوي هو إبراهيم محمود صالح، ٣٩ سنة، نائب السادة الرفاعية عن نقطة الأحرار بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية.
- (٢٦) محمد أبو الهيثم الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ١٠٩.
- (٢٧) سعيد عبدالفتاح الصياد الرفاعي، «التصنيفات لعبد الله»، ص ٥٠١.
- (٢٨) محمد أبو الهيثم الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٢٨.
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٣٨.
- (٣٠) عبدالصمد الأحمد، «الجواهر السنوية والكرامات الأحمديّة»، ص ٥٢، مكتبة محمد علي صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
- (٣١) الراوي هو الحاج عبدالحق حسن خاطر، ٦٨ سنة، من أتباع الطريقة الرفاعية بكفر شكر الشويك بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية، يوم الأربعاء ٢٧ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء الاحتفال بمولد الرفاعي.
- (٣٢) الراوي هو حسن يوسف خميس، ٧٦ سنة، أفيهم.
- (٣٣) محمد أبو الهيثم الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٧٣.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ٧٣.
- (٣٥) المرجع السابق، ص ٦٨.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ٧٨.
- (٣٧) عبدالصمد الأحمد، «الجواهر السنوية»، ص ٤١، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
- (٣٨) إبراهيم أحمد شعلان، «الشعب المصري في أمثاله العامة»، ص ١٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- (٣٩) إدوارد ولجم لين، «المصريون المعتمدين - شملتهم زعماءهم»، ص ٢٠٣، ٢١٢، ٢١٥، ٢٣٠، ٢٩٦، ٤٠٨، ترجمة: دلي طاهر نور، دار النشر للجامعات، ١٩٧٥.
- (٤٠) الراوي هو نور محمد أبوالمعال، ٢٩ سنة، شاربقة، مغاغة، المنيا.
- (٤١) الراوي هو عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة، ٦٦ سنة، خليفة السادة الرفاعية بقندول، مركز ملوى بمحافظة المنيا.
- (٤٢) إشار الراوي عندما سئلته عن اسم (سعد الدين) من يكون فاجاب أنه (سعد الدين الجبازي) وهو تلميذ من أتباع (الرفاعي) في عصره، وقد بحثنا في المرجع عن اسم (سعد الدين الجبازي) هذا فوجدنا أن (إدوارد ولجم لين) قد ذكره في كتابه «المصريون المعتمدين...»، ص ٢١٧، حيث قال في معرض تناوله للطريقة الرفاعية أن السادة فرقة أخرى من الرفاعية أشهر من العلوانية الرفاعية وقد أسس السعدية الشيخ (سعد الدين الجبازي)، وأعلامها ومعلميها أعضائها خضراء، وقد تكون علمات قائمة. ويوجد في هذه العائلة نراويش يسكنون الشاميين السامة والمغاربه بلا خوف، ويلتزمون بمعضها، إلا أنهم يزعون أدياب الشاميين حتى يمتأوا شرها.
- (٤٣) الراوي نفسه.
- (٤٤) خشي الراوي إخبارنا بكل عبارات القسم خفية معرفة السر الذي يتكتمه كل من يمرله من أبناء الطريقة الرفاعية. ولما أوصنا عليه بتلبية لرغبته طلبنا منه أن يقفز على جزء من القسم فلا يذكره لنا ثم يكمل الباقي منه، فارتاح الراوي، وقرأ جزءاً منه وأكمل يعد ذلك وهو مطمئن إلى أننا لم نعرف السر كاملاً...!
- (٤٥) القسم من هنا يأخذ ويصف حروف سرية شكلها على النحو الآتي:
وهذا القسم تعلمه الراوي (عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة) من شيخ يدعى (عبدريه) من «بنى أحمد» بمركز المنيا بمحافظة المنيا، وكان كبيراً في السن، وكانت كتابته يد بقلم (حجون) غاب، وكان العبر ماء ورد وعطران، وفق رواية الراوي نفسه.

توظيف الموسيقى الشعبية في سينما الطفل

د. جهاد داود

قوميتها بالبحث في تراثها وجذورها لتأصيل هويتها المتفردة، وأنشغل الباحثون في دراسة مقامات شعوبهم وإيقاعاتها، وأصغوا السمع لأغانهم الشعبية، وتعمقوا في تاريخهم وعاداتهم وتقاليدهم وأصابعهم وملاحمهم الشعبية، وكان من آثار ذلك ظهور الاتجاه القومي بوضوح في مؤلفات الموسيقيين الأوروبيين خلال القرن العشرين^(١).

لقد أدرك عالم الشمال قيمة التراث في التعبير عن الذات وتأصيل الفكر وتنمية القدرات وحركة الخلق والإبداع وتحقيق الأماني والأحلام، فبدأ مبكراً في دراسة تراثه للموسيقى الشعبي، بل أنشغل يبحث في موسيقى الشعوب العربية من الموسيقى الأوروبية^(٢)، ليفيذ موسيقاه بعناصر موسيقية مختلفة، وليفيد من تجارب شعوب كانت لحضاراتها وثقافتها مكانة مهمة في عصور تاريخية مختلفة وسابقة.

لقد بدأت تلك الدراسات بتسجيل الآثار الموسيقية للحضارات القديمة، وكتبت دراسات تاريخية حول موسيقى الشعوب خلال العصور المختلفة تضمنت فصولاً حول الموسيقى المصرية القديمة، والموسيقى الشعبية المصرية، والموسيقى العربية^(٣)، وكذلك تضمنت دراسات حول

أبرزت حركات التحرر الاجتماعي والسياسي في أوروبا خلال القرن الماضي ثورة صناعية ضخمة، وأظهرت الحاجة الملحة إلى اتجاهات ثقافية جديدة، اتخذت من شعارات الثورة الفرنسية عن الحرية والإخاء والمساواة نموذجاً مثالياً لها. وانعكس ذلك على الاهتمام بفنون الشعوب الأوروبية المختلفة بوصفها تعبيراً ديمقراطياً فرض نفسه لجذب القوى الشعبية المؤثرة في حركة التحرر الاجتماعي والسياسي من جانب، ولتأكيد قومية الشعوب وإبراز هويتها والبحث في جذور وأصول ثقافتها من جانب آخر، بعيداً عن جو القصص والملوك والتبلاء الذي كان مصور للفنون خلال العصور السابقة.

وكانت من أهم مظاهر هذا التغيير تشييد المسارح وقاعات الموسيقى لتجذب جمهوراً جديداً من طبقات الشعب للتوسط والمعاملة، والذي فرض بدوره نوعاً موسيقياً جديداً بدأت ملامحه تظهر من اهتمام المؤلفين الموسيقيين بالاتجاه القومي، في الموسيقى الأوروبية، من خلال رومانسية القرن التاسع عشر^(٤)، ولابد أن المؤلفون والباحثون والعلماء في رصد ظواهر الموسيقى الشعبية، حيث أصبحت الشعوب تتطلع إلى مزيد من التقارب والألفة، وتسعى إلى تأكيد

الموسيقى الصينية والهندية والإيرانية والتركية والفارسية وغيرها من موسيقى الشعوب واللوميات في العالم كله.

ومع اكتشاف إديسون للفتوتجراف الذي يعتبر ثورة علمية في تطور علوم الموسيقى؛ حيث أمكن تسجيل الموسيقى وإعادة سماعها مرة أخرى، بدأت الدراسات الموسيقية مساراً جديداً أكثر دقة وعلمية، وبدأ البحث حول النظم الموسيقية^(٥) المختلفة لشعوب العالم، وبدأ الباحثون والعلماء الأوروبيون يتجهون بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ الموسيقى ليبحث ظواهر الموسيقى الشعبية المختلفة، ومنهم من اهتم بالبحث والدراسة في الموسيقى المصرية والعربية خلال العصور المختلفة^(٦).

ومن جانب آخر...

أعادت ظروفنا الاجتماعية والسياسية في مصر، خلال القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، مسارية حركة التطور العلمي في دراسة التراث الموسيقي الشعبي المصري، فمعظم الدراسات العربية والمصرية التي كتبت خلال تلك الفترة التاريخية، وأغلبها في مجال الأدب الشعبي، كانت «أدعى إلى الأسى منها إلى التقدير، ويتصف الكثير منها بالاستعجال والسطحية، وكان الجهد المبذول فيها لا يمتيز بالجد والاستقصاء والدقة»^(٧).

ورغم الاهتمام المتزايد بميراثنا الشعبي وحركة التطور العلمي والمنهجي التي سادت مصر خلال النصف قرن الأخير، وكما الدراسات العلمية وخاصة في مجال الاجتماع والأدب الشعبي، ومساندة الدولة بالفنون الشعبية بحثاً للقومية وتأكيداً للهوية وجذباً لجماعير الشعب العاملة ودفعاً لها للمشاركة في حركة التغيير والبناء، إلا أن الطريق مازال أمامنا طويلاً للحاق بمسيرة عالم الشمال، خاصة ونحن نملك ثراءً ضخماً من تراثنا الشعبي، وكنوزاً لاتعد ولا تحصى من تراكمت ثقافية تمتد لأكثر من سبعة آلاف عام.

فهل أن الأوان لكي تلتقي جهود العلماء وأحلام الابدعين في خلق حركة قومية مصرية تتخذ من التراث الشعبي المصري وكبيرة لها، ولكن بدايتنا مع طفل اليوم ومستقبل الغد.

الطفل والموسيقى

للموسيقى تأثير خاص وعميق على الطفل، في فترة نموه المبكرة وتحدثنا العديد من الدراسات والأبحاث عن أهمية الدور الذي تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وهو تأثير ودور متشعب الجوانب متعدد الأبعاد مته:

(١) إن للموسيقى قدرة على إثراء الجانب الوجداني للطفل ليساعد الجانب المادى وصولاً إلى مواجهة سوية لمعطيات البيئة.

(٢) إن للموسيقى بالنسبة إلى تنشئة الطفل هي العنصر الكمل لشخصيته.

(٣) إن للموسيقى تأثيراً في تكوين وتنمية ملكة الخلق والابتكار والإبداع، وسيلة مهمة لتقويم النفس.

(٤) للموسيقى دورها في الارتقاء بالسلوك الاجتماعي والقوى للطفل.

(٥) تنمي الموسيقى النواحي الجسمية والتأزر الحركي والعضلي للطفل.

(٦) تنمي الموسيقى القدرة على التمييز السمعي والملاحظة وتركيز الانتباه والذاكرة والإحساس الزماني للطفل من أجل تكوين الشخصية المتكاملة.

(٧) تشبع الموسيقى بعض الحاجات النفسية للطفل، كالحاجة إلى الحب والحنان والأمان وحاجته إلى الانتماء والقبول الاجتماعي والحاجة إلى احترام الذات، وتقديرها بالعرفه والفهم والإنجاز والنجاح.

(٨) تخفف الموسيقى من حدة القلق والتوتر في نفس الطفل كما تخفف أيضاً من حدة الانطواء والاختئاب والمخاوف من نفسه.

الطفل والسينما

إن للسينما دورها وتأثيرها الفعال في تنشئة الطفل في مراحل نموه المختلفة، وخاصة بعد دخول التلفزيون في معظم البيوت المصرية. وفي ظل الأحوال الاقتصادية والاجتماعية الراهنة، بل في ظل مشكلات الزحام واختناقات المواصلات والمزور وغياب النشاط الرياضي وتحجيم المساحات الشعبية واختفاء المساحات الخضراء وزيادة البطالة والتخوف من الإفساد والجريمة، فلا تجد الأسرة المصرية ما تقفله للترويح عن النفس سوى أن تقبع في المنزل مع صغارها تستمتع بمشاهدة التلفزيون الذي يقدم بين برامجه العديد من البرامج والأفلام الموجهة للطفل.

وقد أثبت إحصاء قامت به أجهزة البحث في اتحاد الإذاعة والتلفزيون حول برامج الأطفال في التلفزيون أن نسبة ٧٠٪ من الأطفال عينة البحث، وهي أعلى نسبة، تنتظم في مشاهدة برنامج سينما الأطفال^(٨).

إلى ترانيم ومدائح والحنان الكنيسة القبطية المصرية. ثم هناك اللوال الشعبي الذى يحمل قيماً أخلاقية، أو عبراً تاريخية، أو غضباً متوجهاً فى الصدور، أو جراحاً عميقة فى القلوب، أو شكوى اليمامة، أو وصفاً هادئاً، أو غزلاً مرعاً. ونضيف إلى ذلك ندامات البائسين فى الأسواق والملاحم الشعبية التى تمكى قصصاً شعبية تغطى بالبطولة والمغامرة والحب والخيال.

ثانياً: الموسيقى الشعبية الالية

ترتبط الموسيقى الشعبية الالية أساساً بالرقص الشعبى، كرقص الخيل والغزالي والخاب التحطيب. كما تساهم الموسيقى الالية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية... ومن أشهر أشكالها التقاسيم، وخاصة على آلة السلأمية الشعبية، والتى تسهم فى تخفيف وطأة العمل والحياة ورعى الإبل وقضاء الوقت واللهو والسمر.

ثالثاً: الآلات الموسيقية الشعبية

تحتوى قائمة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية عدداً كبيراً من الآلات الموسيقية، منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالصاجات والطورة^(٩)، والمثلث والشخايل والأجراس، ومنها أشكال الطبول المختلفة كالدريسكة والدهل^(١٠)، والطبل البلدى وطبل الباز^(١١)، والرق والدب والزهر والقرقران^(١٢)، ومنها آلات النفع كالسلأمية بلصاجها والأزغول باشكاله المختلفة كالريماوية والستأوية^(١٣)، والقرمة والمقرورة والترمى^(١٤)، كما تضم هذه المجموعة آلة المزمار البلدى بأحجامه المختلفة الآيا والشلبية والسبسى^(١٥)، وأخيراً مجموعة الآلات الوترية التى تضم الربابة والسسمية والطنبورة^(١٦).

رابعاً: الآثار الموسيقية المصرية

إننا نملك مجموعة ضخمة من الآثار الموسيقية مختلف العصور التاريخية، والتى تعتبر جزءاً من تراثنا الموسيقى الشعبى، يفهمه العلم الحديث، فهناك النقوش والرسومات الموسيقية على جدران المعابد، وهناك الآلات الموسيقية التى حفظها لنا جفاف الطلأ المصرى واعتقاد المصريين القدماء بالبعث والحياة الأخرى. منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالألدى والأرجل المصنفة والصاجات والأجراس والسيسقروم، ومنها مجموعة الطبول المتنوعة، ومنها مجموعة آلات النفع: الناي، بونجى الطبول والقصور، والأزغول، والمزمار المزوج، وأخيراً مجموعة الآلات الوترية التى تضم الهارب بأشكاله المختلفة القوس

ومن جانب آخر، فإن انتماء السينما، وهى إحدى وسائل الإعلام الجماهيرية، إلى ميدان الاتصال يجعلها فى جوهرها إحدى وسائل المعرفة، التى تعتبر من أهم متطلبات تنشئة الطفل السوى وإحدى حاجاته الأصلية. ولا اعتقد أن هناك حاجة إلى مزيد من التأكيد حول هذا الموضوع.

وتعتبر الموسيقى إحدى العناصر الرئيسية فى فن السينما، وأعتقد أننا نستطيع أن نتخيل فيلمًا بلا حوار؛ ولكننا لا نستطيع أن نتخيل فيلمًا بلا موسيقى. فالموسيقى هى روح الفيلم، ومن المعروف أن الموسيقى قد صاحبت صناعة السينما منذ بدايتها وخلال فترة السينما الصامتة.

فإذا أخذنا فى الاعتبار تأثير الموسيقى وأهميتها بالنسبة إلى الطفل، وعلاقتها الوثيقة بالسينما، لأمكن لنا معرفة مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى فى السينما توظيفاً جيداً، يصق أهدأناً فنية وتربوية وقوية نسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة.

فهل يمكن أن يتم ذلك من خلال توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل؟

الموسيقى الشعبية المصرية

إن التعرف على تراثنا الموسيقى الشعبى بداية أساسية لكل مهم بهذا الموضوع، وهى مهمة شاقة - على عكس ما تبدو - لتنوعه وثرائه. وهو أمر يحتاج إلى منهج علمى، بقدر ما نستطيع، من أجل التعمق والبحث فى عناصره المتشعبة، ومنظور ضيق أو يتسع بحسب رؤيتنا له.. فما أهم عناصر تراثنا الموسيقى الشعبى؟

أولاً: الأغنية الشعبية

ترتبط الأغنية الشعبية بحياة الإنسان ارتباطاً وثيقاً منذ ولادته وخلال مراحل حياته المختلفة، يريدها كلما دعت الحاجة إلى ذلك، ويقسم بدور فعال فى كل مناسبة يعيشها، فمنها أغاني الطفولة المرتبطة بالميلاد وتهنئ الأطفال والسيور والفتان والخاب الأطفال المختلفة. ومنها أغاني الأفراح، وتشمل: أغاني الخطوبة وألية الحناء والزفاف والصباحية، وهناك أغاني العمل للصبايين والحمالين وعمل البناء، بالإضافة إلى أغاني الحقل، وخاصة فى مواسم جمع القطن وحصاد القمح. ثم نأتى إلى الأغاني الدينية التى ترتبط بالمناسبات الدينية العامة كمولد النبى والحج والعمرة والأعياد الدينية المختلفة، وتلك التى ترتبط بالمناسبات الدينية الخاصة احتفاءً بذكرى الأولياء بالقرى المصرية، بالإضافة

الطفل من منظور أكثر شمولية وأوسع أفقاً يخدم أهدافاً فنية وتربوية وقومية، وأن يؤدي دوره في إثراء المعرفة والثقافة لدى الطفل، ويمكن أن يتم ذلك على النحو التالي:

١) التعرف بالآلات الموسيقية: تاريخها وكيفية وأماكن صنعها، والآلات التي تستخدم في ذلك، ومميزاتها وطابع صوتها، وطرق التدريب والعزف عليها، وأماكن تواجدها واستخدامها الشعبي، وعلاقتها بالعادات والتقاليد الشعبية.. إلخ.

٢) تسجيل ورصد آثارنا الموسيقية في مختلف العصور وتطورها وارتباطاتها الاجتماعية واستخداماتها الموسيقية، وقدمها أو هجرتها، من، وإلى، مختلف الشعوب والمجتمعات الأخرى.

٣) إلقاء الضوء على السيرة الذاتية للباحثين والعلماء المحليين والمستشرقين الأوروبيين وجهودهم العلمية ونتائج أبحاثهم وأهم كتاباتهم في هذا المجال.

٤) التعرف بعلم موسيقى الشعوب والطرق الميدانية لجمع مادات الشعبية، وأحدث الوسائل العلمية والمعملية في تحليل ودراسة موسيقى الشعوب.

٥) إثراء الحركة الموسيقية الشعبية والعلمية المتطورة والقومية المصرية، والتي هي جزء لا يتصل من الحركة الثقافية المصرية بشكل عام.. وذلك بنشر الوعي الموسيقي الشعبي وتشجيع الصياغة الجديدة والتأليف الذي يحمل عناصر الموسيقى الشعبية.

٦) التعرف على شعوب وقوميات مختلفة من خلال موسيقاها الشعبية، وما يمكن أن يحدث ذلك من تقارب وتغامر بين الشعوب المختلفة يخدم قضية السلام العالمي الذي نسمى إليه جميعاً.

خاتمة

إننا نشهد الآن في نهاية القرن العشرين تطوراً ضخماً وثورة إعلامية رهيبية في الاتصالات ونقل المعلومات، تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموتجه على الضعيف.. فيجب أن نعمل سوياً وبعيدية واجتهاد وفكر وأع لتثبيت أقدامنا في هذا العالم، متمسكين بقوميتنا وأصالتها، محافظين على عاداتنا وقيمنا، متطلعين إلى طفل اليوم ومستقبل الغد.

وذى الحامل والكثني والزاي والكثارة والعود بتوجيه قصير الرقية وطويل الرقية. ويوجد بالمتحف المصرى العديد من هذه الآلات كما يوجد العديد منها أيضاً محفوظ بكبرى متاحف العالم.

وتدل الدراسات، التي أجريت على الآلات الموسيقية المصرية القديمة، على وجود تشابه وتمثل بينها وبين الآلات الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة حالياً، ويمكن لنا ملاحظة ذلك بسهولة.

خامساً: البحث العلمى

إن علم موسيقى الشعوب وتاريخ البحث العلمى في تراثنا الشعبى، ومعظمه دراسات قام بها الباحثون الأوروبيون، جزء لا يتجزأ من تراثنا الموسيقى، يجب معرفته وإلقاء الضوء عليه ودراسته والإنادة منه، كما يجب أيضاً متابعة البحث العلمى المصرى في هذا المجال.

الموسيقى الشعبية وسينما الطفل

أولاً: يمكن تخليق الأغنية الشعبية أو الموسيقى الألفية الشعبية في سينما الطفل بالشكل التقليدى للموسيقى التصويرية، ويختلف تقديمها في سياق الفيلم تبعاً للروية التي نرغب في تقديمها للمشاهد، ويكون ذلك بوسائل ثلاث:

١) إعادة تقديم الأصل الشعبى بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة - إن وجدت في النص - أو للمبالغة غير الفنية وغير الملائمة في أسلوب الأداء الشعبى، ويكون ذلك بإداء المؤدى الشعبى أو الفنان المحترف.

٢) صياغة جديدة تستلهم من العلوم الموسيقية إبعاداً وأفاناً موسيقية أوسع، مع الاحتفاظ بجوهر العمل الموسيقي الشعبى الأصيل. ويكون الأداء، في هذه الحالة، من الفنان المتخصص أو الأوركسترا أو الكورال.. إلخ. وقد تضمنت مؤلفات عدد من المؤلفين الموسيقيين المصريين صياغة جديدة لبعض الأغاني والأحان الموسيقية الشعبية المصرية^(١٧).

٣) الاستلهام من العناصر الموسيقية للأغاني والموسيقى الشعبية المصرية لتأليف موسيقى جديدة تصل في روحها الطابع الشعبى والقومى الأصيل. ونجد الكثير من المؤلفات الموسيقية المصرية المتطورة متعددة التصويتات تحتوى على عناصر موسيقية من التراث الشعبى المصرى^(١٨).

ثانياً: يجب أن يكون تخليق الموسيقى الشعبية في سينما

التهوا مش

١ - وجد الاتجاه القومي في الموسيقى الأوروبية أصداً واسعة في مؤلفات «هورلين» و«بالاكريف» و«جلينكا» و«موسورسكي» و«رمسكي كورساكوف» في روسيا، و«سميتانا» و«دلفورجاله» في تشيكوسلوفاكيا و«جوريك» في النرويج و«شوبان» في بولندا، و«البيتي» و«جرباندوس» في أسبانيا، و«ليست» في المجر، و«إلجار» في إنجلترا وغيرهم.

٢ - كتب معظم مؤلفي القرن العشرين مؤلفات موسيقية تحمل الطابع القومي لشعوبهم. ومن أبرزهم «بارتوك» و«كوداي» في المجر، و«دي فايا» في ألبانيا، و«فرن وليامز» و«بريتن» في إنجلترا، و«سترافنسكي» و«ختشافوريان» في الاتحاد السوفياتي، و«جربشوين» و«كوبلاند» في الولايات المتحدة الأمريكية، و«فيلد لوبيس» في البرازيل، و«انسكي» في رومانيا، و«شيمس نوسكي» في بولندا «و«يانانتشله» في تشيكوسلوفاكيا، وغيرهم.

٣ - Exotic Music تعبير أطلقه الأوروبيون على الموسيقى ذات التقاليد الأوروبية المختلفة من مقامات وإيقاعات وقوالب وآلات موسيقية.. إلخ.

٤ - من أبرز هذه الدراسات كتابات لعالم الفرنسي «فيويو» الذي صاحب الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م. ونشرت له ثلاثة أجزاء، حول الموسيقى المصرية ضمن كتاب «مصر، لمحات على بعض المميزات الموسيقية».

كذلك أيضاً دراسة «إدوارد وليم ليجن» الذي حضر إلى مصر خلال حكم محمد علي، وكتب فصلاً حول الموسيقى في مؤلفه الشهير «هادات وتقاليد المصريين الحديث» الذي نشر بلندن عام ١٩٦٠.

٥ - Musical system ويقصد بهذا التعبير السلم والمقامات الموسيقية.

٦ - هناك أكثر من مائة دراسة ويبحث حول الموسيقى المصرية القديمة والموسيقى الشعبية المصرية. من أهمها كتابات «هانز هيكمان» وله أربع وعشرون دراسة حول الموسيقى المصرية القديمة، وعشر دراسات حول الموسيقى الشعبية المصرية، و«كورت ساكس» عالم الاثنوموزيكولوجي الشهير، و«المستشرق الإنجليزي» «هاري جورج فارمر»، و«الم الأثار الفرنسية» «ماسبيرو» الذي دون العديد من الأغاني الشعبية المصرية من عام ١٩٠٠ وحتى عام ١٩١٤ وغيرهم.

٧ - لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٦، ص ٤٠٤ وما بعدها.

٨ - كتاب الإحصائيات لاتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة ١٩٨٨م.

٩ - صاجات أكبر حجماً من الصاجات التي تستخدم في رقص الفوازير، وتستخدمها من الرجال، فقط، في مصاحبة الأغاني الشعبية وخاصة «أغاني المديح النبوي».

١٠ - الدُّمْلُ طبل يشابه الدريكة بحجم يصل قطره إلى أكثر من متر، وتستخدم في الزار.

١١ - طبل الباز هو الذي يقرع عليه المسحراتي خلال شهر رمضان.

١٢ - الطرزان: طبول توضع غالباً فوق ظهر اللاعب، وهي ذات إطار، وتستخدم غالباً في الاحتفالات الدينية.

١٣ - من فصيلة الأرغول ذات الريشة المفردة وتكون ثقوبه في القصبتين إما أربعة ثقوب (الرابعة) أو ستة ثقوب (الاستاورية).

١٤ - من فصيلة الأرغول، وتكون الثقوب في القرمة على القصبتين. أما المقرونة فلها بوقان يشبهان قرون الحيوان والمثروبام بوق واحد يشبه بوق زمارية كمناسري الترهائ، وهما أصغر حجماً.

١٥ - ذات ريشة مزدوجة، ويصل حجم الألبا إلى ٦٠ سم، وهي ضمت حجم الشالبية والتي هي ضمت حجم السبيسي.

١٦ - تشابه السمسمية، وتستخدم في منطقة النوبة فقط وتضبط أوتارها بشكل مختلف عن السمسمية.

١٧ - على سبيل المثال المتقالبة الشعبية والسيمفونية الشعبية لأبي بكر خيرت، وأغاني الحنة ومروم زمان وسوسة كلب عروسة لجمال عبدالرحيم.

١٨ - المؤلفون المصريون القديمون: أبو بكر خيرت، و«يوسف جريس» وعزيز الشوان وجمال عبدالرحيم وغيرهم.

المراجع العربية

- ١ - أحمد رشدي صالح: فنون الآب الشعبي ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
- ٢ - إدوارد وأدم لج: المصريون المحنثون عاداتهم وشماثلهم، ترجمة عدلى طاهر ثور ، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٣ - د. سمعة الخولى: القومية فى موسيقى القرن العشرين ، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٢ .
- ٤ - د. صافيناز المسلاتكى: موسيقى وأغاني الأطفال فى وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٥ - د. طه عياد: أهمية نشر أغنية الطفل من خلال وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٦ - د. فؤاد أبو حطب: التربية الموسيقية من خلال وسائل الإعلام ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٧ - د. محمد الجوهرى: علم الفلكلور ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٨ - د. هدى قناوى: الطفل المصرى والتربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

المراجع الاجنبية

- 1- Baines Anthony: Musical instruments through the Ages, pengiun books, U.K 1961.
- 2 - Buchner, Alexander: colour encyclopedia of musical instruments, Hamlyn, prague, 1980.
- 3 - Kunst, Jaap: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands 1974.
- 4 - Sachs, Curt: The History of musical instruments, J.M.Dent of sons Ltd, London, 1942.
- 5 - Sachs, Curt: The Rise of musical instruments in the ancient world, East and West, Norton, New York, 1943.
- 6 - Sachs, Curt: The wellsprings of music, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands, 1962.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الرقص الشعبي المسرحي

د. أحمد حسن جمعة

مناقشة للاماسيس الفطرية التي يعبر بها الإنسان عن مشاعره.

أما النوع الثاني، وهو الرقص الشعبي المسرحي، فيعبر أيضاً عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمي وتقني حديث. ولا كانت الحركة الفطرية حركة غير مدبرة؛ فقد رأى المتخصصون في فنون الرقص ضرورة تمليلها لاستخلاص عناصر حركية منها يتدرب عليها طالب الرقص الشعبي بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحي. وبذلك استطاع مصممو الباليه استخدام هذه الحركات في الأعمال الفنية التي تتطلب هذه النوعية من الرقص، وأصبح هالباليه الرقص الشعبي الذي تمارسه شعوب العالم له أسلوب مسرحي متميز، وغذا مادة لها قواعد وأسس تدريس بها في معاهد الرقص العالية.

يتم تعليم الرقص الشعبي العالمي في خمسة أعوام دراسية، ويشتمل المنهج الدراسي على العناصر الحركية الخاصة بكل بلد على حدة، فيبدأ بالعناصر الحركية السهلة، ويأخذ في التدرج في الصعوبة سنة بعد الأخرى، حتى يمكن استغلال هذا التصميم في الأداء للهائى الحرفى، وصوباً بالطالب إلى راقص جيد في مسرح الباليه.

الرقص الشعبي أقدم أنواع الرقص، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، كما أنه يعبر عن الروح القومية والملاحم الوطنية لكل مجتمع. إنه وسيلة حية لترجمة احساسات الشعوب ومعتقداتها وطلباتها، وهو يلعب دوراً مهماً في الترويح عن النفس، ويشكل عنصراً أساسياً في احتفالات كل المجتمعات الإنسانية على اختلاف درجاتها من التخصر، وهو بذلك ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم، يعكس عادات المجتمع وتقاليده وتاريخه.

ويقسم المتخصصون الرقص الشعبي إلى قسمين:

الأول: الرقص الشعبي الذي يؤديه عامة الشعب.

والثاني: هو الرقص الشعبي المسرحي.

والفارق بين النوعين ليس كبيراً، كما يتصور البعض، فكلاهما يعتمد على الخطورة والحركة والإيماء، ولكن النوع الأول عبارة عن أداء حركى تابع من الفطرية فالطفل الصغير يرى الاختلافات التي تقبها أسرته وعشيرته، فيلتقط الخطوة والمركبة ويحتزنها داخله. لتظهر وقت احتفال آخر، وهذا النوع من الرقص لم يتدخل العلم ولا التقنيات الفنية الحديثة في أسلوبه، أو في فرض أسس علمية عليه، فهو ترجمة

خاصة وأن الرقص الشعبي العالمي لا يرتبط بالأوضاع المفتوحة، كما في الباليه الكلاسيك؛ ولذا فهو يؤدي إلى التمكن من أداء عناصر الرقصات الشعبية المختلفة. وتهتم تمارين الباليه أيضاً بإدخال الإيقاعات المختلفة بالأرجل، سواء بقدم واحدة أو بالقدمين أو بالتبديل للقدمين، وكذلك بأداء الإيقاعات سواء كانت بأشواط الأقدام أو بالكعوب.

ثانياً: حركات وسط الصالة

التمرينات التي تؤدي في وسط الصالة عبارة عن عناصر حركية مرتبطة ببعضها، تبدأ بخصرين فقط، وكذلك بالتهيئات البسيطة لأي عنصر من عناصر الرقص الشعبي، حتى يتمكن الطلاب من إتقان الحركة في زمنها الموسيقي، وفي أدائها السليم من حيث المكان، وبهذا تكون حركات وسط الصالة لها أهميتها البالغة، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، بل لابد من أن تؤدي. وفي بعض الفصول قد يعتمد المعلمون على مجرد إعطاء رقصات في وسط الصالة دون إعطاء تمارين. وهذا له من الأخطاء أكثر مما له من الفوائد؛ فالتمارين لها صفات وخصائص تختلف عن الرقصة، فهي

والرقص الشعبي العالمي رقص مزيج، ويشتمل أحياناً على بعض العناصر الحركية التي تحتاج إلى مهارات حرفية فردية يتعمق على الفتيان والفتيات تأديتها للتعبير عن رقصات بلاد معينة تتميز بهذه الحركات. ومن خصائص الرقص الشعبي أنه يؤدي جماعياً، كما قد يؤدي فردياً، أو بشكل ثنائي. وتعليم الطلاب الرقص في مجموعات ذو هدف مهم جداً؛ حيث إنه يعلم الطالب الالتزام الدقيق بالمكان والزمان، فلا يسمح له الخروج عن الإيقاع الموسيقي، ولا عن مكانه المزمع به، كما أنه يحافظ على الشكل العام للرقصة وتكويناتها الفنية.

وتنقسم حصص الرقص الشعبي إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: تمارين على الباليه.

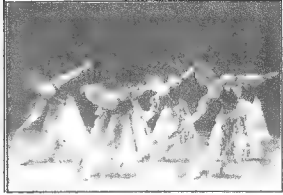
ثانياً: تمارين في وسط الصالة.

ثالثاً: تعليم بعض الرقصات الشعبية العالمية.

أولاً: تمارين على الباليه^(١)

للتمارين التي تؤدي على الباليه فوائد كثيرة، فهي تكسب الراقص الأداء الصحيح، كما أنها تقوى عضلات رجليه،





الرائع تمهيد وتسهيل للوصول إلى القسم الثالث، وهو أداء الرقصات.

وأداء الرقصات يبدأ أولاً بتعليم الرقصات الخفيفة والسهلة، سواء في الأداء الحركي، أو ذات التعبير الثابت مثل «البولونيز»^(٣) أو الرقصات الروسية البسيطة، أو الرقصات الإيطالية.

ومن الضروري أن يشرح المعلم المضمون الخاص بكل رقصة، حتى يستطيع الطلاب أن يؤدوا عناصرها وهم على وعي بالمطلوب، وبهذا يكون الأداء أوقع وأملئ.

وفي الفصول المتقدمة والنهاية يجب أن يتم تعليم رقصات من الريبورتوار المسرحية العالية، خاصة الباليهات الكلاسيكية التي بها رقصات عالية، مثل: باليه بحيرة البجع، وباليه كسرة البندق وغيرهما.

ومدرس الرقص الشعبي العالمي يجب عليه أن يضمن على الطلاب الشخصية والطابع والهوية الخاصة بكل لون من ألوان هذا الرقص.

وقد انبخل «ماريوس بيتييا»^(٤) الرقص الشعبي المسرحي في عروض الباليه، ويعتبر هذا إضافة كبيرة تعطى للعمل الفني الواقعية في التعبير عن الشعب أو القومية التي تحكى عنها الرقصة.

كما أنها إضافة جيدة للمفردات الحركية للعمل الفني؛ ذلك لأن الرقص الشعبي المسرحي به من العناصر الحركية الكثير مما يجعل مصممي الرقصات في إبداع مستمر، وأصبح وجود الرقصات الشعبية العالمية على مسرح الباليه إثراء للعرض المقدم.

الممارسة على تادية الحركة والحركة التي تليها، ثم ربطهما معاً، ثم استغلال هذين العنصرين مع عنصر ثالث، ثم الجمع بين ما يديه الطلاب مع ما تؤديه الطالبات في عمل مزدوج ينمى عند الفتى والفتاة الإحساس بالرقص المزدوج، ثم يأتي البند الثالث وهو التدريب على الرقصات.

وتمارين وسط الصالة تنمى الاعتماد على النفس، فليس هناك بار يمسك به الطلاب؛ ولذا فإن هذه التمارين تخلق وتبنى التوازن الحقيقي، كما أنها تنمى الأداء الحركي حتى يصبح أداءً ألياً في الجسم والأرجل والرأس والأيدي.

إذا اتقن وسط تعليم تمارين وسط الصالة لطلاب، فإنه بذلك سيختصر لهم ولأنفسه وقتاً كبيراً، وذلك عندما يقدم على تعليم رقصات من الريبورتوار^(٥) المسرحي. كما أنه يستطيع بذلك أن يعلم طلابه الرقصات الخاصة بالريبورتوار المدرسي، وإعدادهم سريعاً لأية مناسبة تقدمها المدرسة التابعين لها.

ثالثاً : تعليم الرقصات

تعليم الرقصات هو القسم الثالث، ويمثل الشكل النهائي لتعليم هذا النوع من الرقص فالقسم الأول والثاني، هو في

هوامش

١ - البار : هو عارضة خشبية مثبتة في الحائط على ارتفاع من الأرض ما بين ٨٠ : ١٠٠ سم، ويبعد عن الحائط بمسافة تتراوح ٢٠ : ٣٠ سم.

٢ - ريبورتوار : هو مجموعة من الباليهات التي تقدم في مسرح الباليه. وكل مسرح باليه له مجموعة الباليهات التي يقدمها، وتزيد هذه المجموعات وتتغير وبمعدل ما يقدم من جديد على المسرح، ويرجع ذلك لخطه عمل المسرح. ولابد للمدرسة التابعة للمسرح أو التي تقدم طلابها للمسرح أن تكون على علم بالريبورتوار الذي تقدمه الفرقة، ويكون تعليم الرقصات الشعبية العالمية من مطلق هذا الريبورتوار كما أن لكل مدرسة «الريبورتوار» الخاص بها، وهو مجموعة من الباليهات للمدرسة التي تقدمها المدرسة في مناسبتها للخطلة.

بولونيز: كانت غالباً، في الأصل رقصة حربية أو رقصة جماعية ريفية، ثم أصبحت في منتصف القرن السابع عشر رقصة موكية رسمية ترقص على ميزان $\frac{3}{4}$ ، وتقتح حفلات الرقص في البالط.

٤ - ماريوس بيتييا: راقص ومصمم رقص فرنسي، ولد بمرسيليا ١٨٢٢، ومات بسان بطرسبرج عام ١٩١٠.



المآثور الشعبى والتجريب المسرحى فى

مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح

مصطفى شعبان جاد

على الرغم من أن موضوع «المسرح التجريبي» لا يزال يحمل العديد من التساؤلات والقضايا المهمة حول تحديد المصطلح، والوصول إلى تعريف موضوعى ذو دلالة واضحة للرجوع إليه، فإن ارتباط مفهوم التجريب بالمآثور الشعبى قد أضاف قضايا أخرى، تحتاج أيضاً إلى معالجة متأنية؛ لضبط المصطلحات الناتجة عن علاقة المآثور الشعبى بالتجريب المسرحى، ومن بين هذه المصطلحات مفهوم: المسرح الشعبى/ التجريب على المآثور الشعبى/ الفولكلور/ المآثور الشعبى/ التراث الشعبى/ الموروث الشعبى/ تحديث المآثور الشعبى... إلخ.

وتشهد دوائر المعارف العالمية العديد من التعريفات لمفهومي: «المسرح التجريبي» و«الفولكلور». غير أن ما أثير من تساؤلات وما طرح من أفكار، فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبي^(*)، هذا العام، قد كشفت الثغم عن نسبية التعامل مع مفهوم المسرح التجريبي والمآثور الشعبى من دولة إلى أخرى وأحياناً كثيرة نجد، أيضاً، اختلافاً فى المفهوم بين الباحثين والفنانين فى البلد الواحد، حيث أشار البعض إلى أن المحاولات

وفرضت طبيعة الموضوع، وأهميته، تحديد خمسة محاور رئيسية للمناقشة والبحث، وتبادل وجهات النظر المتعددة، من الأساتذة والباحثين الذين توافدوا من مختلف البلدان الأوروبية والعربية، فضلاً عن الدور المصرى البارز والفعال خلال الندوات التى تألفت من المحاور التالية:

- التجريب على تحديث المآثور الشعبى.
- التجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى.
- ضبط العلاقة بين عملية التجريب المسرحى وجماهيرية المآثور الشعبى.

(*) أقيم مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبي هذا العام فى الفترة من (١٠/١٩٩٤).

- التجريب المسرحي في الاختيار، أو الجمع بين مجالات المآثر الشعبي.

- المناهج النقدية والتجريب على المآثر الشعبي.

المسرح ليصبح شعبياً، فقد يدخل فيه الكثير من عروض المسرح الرسمي» والتي تحفل، على مدى سنوات، بجماليات غفيرة، ولعلاقة لهذه العروض بمفهوم «الشعبية».

وبواضح أن النظرة الأسبانية إلى مفهوم «المسرح الشعبي» ترتبط إلى حد بعيد بالتجربة المسرحية خلال القرون السالفة، مما يؤكد على نسبية التعامل مع المصطلح من بلد إلى آخر، بل من زمن إلى آخر. فلما كان شعبياً يتحول خلال الزمن إلى كلاسيكي، كما هو الحال في إسبانيا، فمسرح «لوب دي فيجا» و «كالدرون دي لا باركاه» - على سبيل المثال - يعد مسرحاً شعبياً في القرن السابع عشر، على حين يتعامل معه الأسبان - الآن - باعتباره من المسرح الكلاسيكي، وما يقدم من كلاسيكيات - الآن - يعد تجريباً في المسرح. وقد كانت للمسرحية الدينية من العروض الشعبية التي كانت تحوى مضموناً عقائدياً من الدراما الطقسية في العصور الوسطى حتى عام ١٧٦٥؛ حيث منعها الملك «كارلوس الثالث»، وقد اكتسبت المسرحية الدينية صفة «الشعبية»، لارتباطها بالبناء المعماري الذي كان يقام فيه العرض المسرحي.

أما القطار الأمريكي في المسرح التجريبي، فيعتمد على غزارة المادة الفولكلورية التي تتجهمها ثقافات متعددة في المجتمع الأمريكي - كما تشير كاثلين توسكر - ومن ثم فإن كل عمل مسرحي يتسم بشكل متميز عن غيره.

التجربة العربية في المسرح

وكانت القضية اللامعة في النقاش على المستوى العربي تتمحور في كيفية نقل العنصر الشعبي إلى خشبة المسرح، ومدى العلاقة بين المآثر الشعبي والعرض المسرحي.. وافتتحت معظم الآراء، بداية، على قدم العلاقة بين المسرح والمآثر الشعبي. ويشير عبدالكريم برشيد إلى أننا أمام مثلث يتشكل من ثلاثة أضلاع: المسرح/ التجريب/ المآثر الشعبي، ويهمن - بلاشك - أن نعرف هذا المثلث، وأن نقارب لغاته وجواراته ومصطلحاته وآلياته الداخلية. إن المسرح والمآثر الشعبي لاختلافان، وعلاقتهما قديمة وعريقة. لكن التجريب الذي له علاقة بالعلوم البحتة، والذي كان، دائماً، فعلاً «لشعبياً» كيف يمكن أن تربطه بالمسرح؟ وجيب عبدالكريم برشيد على ذلك بقوله: «... لأن المسرح - في الوقت نفسه - هو علم وفن وصناعة، فقد أمكن أن نبني في التجريب معملية العلوم البحتة: وذلك لتطوير الأدوات أو العناصر المسرحية، وأن نعتمد في المقابل على المنهج

نتناول هذه المحاور أكثر من سبعين بحثاً وفناً على مدى الأيام الخمسة الأولى من المهرجان، تميزت بالعلمية وتعدد الآراء، غير أن مشكلة المصطلح وتحديده كانت غالباً في الحوار دائماً، وبخاصة المصطلحات الفولكلورية، الأمر الذي جعل الفنان المصري «رافت الدويري» يعلن اعتراضه، في الجلسة الأولى، على خلط المنصة من أساتذة الفولكلور، الذين كانوا سيوفرون الكثير من الجهد في ضبط المصطلحات التي أحدثت التباساً لدى باحثي وفناني المسرح.

مفاهيم غربية

أثار الناقد والكاتب المسرحي «جون السهم» - إنجلترا - في بداية الحوار الأول عدة نقاط حول مفهوم «الفولكلور»؛ حيث أشار إلى أنه «فعل التاريخ»، وهذا المفهوم قد لا ينطبق على بعض البلدان الأخرى؛ إذ تعني كلمة «فولكلور» وسيلة في الحياة تمتزج من قبل العالم الحديث ويقترب مفهوم «السهم» بذلك من تعريف «كراب» للفولكلور بأنه علم وتاريخ، غير أن إيقاع الحياة في بريطانيا يدفع إلى التشاؤم من إمكان تعايش الأساليب الحديثة والقديمة معاً، إذ إن الغرب محاط، دائماً، على حد قول جون السهم - بالفن الحاضر: آخر أغنية.. آخر النجوم.. آخر موضة.. إلخ. وخطا التحديث يمكن في أنه لا ينطوي على جذور مرتبطة بالحياة اليومية، سواء في إيقاع الفصول أو تعاقب الأجيال. وفي بريطانيا يبرز «البانتوميم» الذي يقام في الكروسماس بوصفه واحداً من أكثر أنواع المسرح الشعبي هناك.

ويطرح الناقد الأسباني «خافيير نابارو دي ثويباجا» مفهوماً آخر عن المسرح الشعبي في إسبانيا يرتبط بملولين:

الأول: ذلك العرض الذي يقدم نصاً يحوى شخصيات شعبية، ومن هنا جاءت تسميته.

الثاني: ذلك المسرح الذي يتربد عليه جماهير غفيرة؛ ولذا سمي شعبياً. وما طرحه دي ثويباجا قد يزيد المسألة تعقيداً عند التعرض لمفهوم «المسرح الشعبي»؛ إذ إنه من غير الواضح - هنا - ما يقصده بـ «الشخصيات الشعبية»، وهل نعتبر شهرزاد - عند توفيق الحكيم مثلاً - مسرحاً شعبياً مادامت تحوى نصاً يستوعب شخصيات من التراث الشعبي؟ أما التعريف الثاني الذي اشترط تردد جماهير غفيرة على

الاجتماعى والانتروبولوجى؛ وذلك من أجل دراسة الإنسان ميدانياً، دراسة تضاميه وهوميه وسلوكه أو القوم فى وجدانه الشعبى، وفى وعيه ولائقيه.

وعلى حين يرى ريث كرم (لبنان) أن المنطقة العربية لا يوجد بها ما يسمى بالمسرح الشعبى سوى «خيال الظل»، فإن الباحث المصرى عبد الحميد حواس يشير فى المهور الخاص بـ «المناهج النقدية» إلى عدة أنواع من الظواهر التمثيلية فى الثقافة الشعبية والتي لاتزال حية حتى الآن، وهي:

الأولى: ظواهر من الاداء التمثيلى المرتبطة بالاحتفالات ونحوها من الواكب.

الثانية: الظواهر التمثيلية التى تصحب الاداء القبلى والسرد القصصى، وما يتبعه من الأسلوب الحركى والاداء الهزلى.

الثالثة: ظواهر مرتبطة بالتعبيرات الفنية من خلال الدمى وخيال الظل.

واتخذ المسرحيون العرب عدة مواقف لاستلاب المسرح العربى من اصله الأجنبى، كما يشير فرحان بلبل فى ورقته، وكان من بين هذه المواقف الاهتمام بالظواهر الاحتفالية الشعبية التى ورثناها منذ أجيال قريبة، تلك التى مازالت تعيش فى الحياة الاجتماعية العربية المعاصرة، وخاصة فى الريف. وقد كان جوهر هذا الموقف هو تحويل هذه الظواهر الاحتفالية إلى مادة درامية، وخلق أعمال مسرحية منها. ولقد بدأ المسرح العربى، فى النصف الثانى من القرن العشرين، يتخذ مساراً جديداً يقوم على ابتداء أشكال جديدة، لم ينقلها العرب عن المسرح الأجنبى؛ بغية استلاب المسرح المصرى من وصمة الأجنبى. وهذا الابتداء هو المرتكز الأساسى لكل محاولات التجريب فى المسرح العربى. ولذلك قلنا - والحديث للأستاذ السورى فرحان بلبل - إن التجريبية كانت انبثاقاً عن شعور بالاحصالة القومية، وجزءاً من محاولة تأصيل المسرح العربى. ولذلك يجب التأكيد على أن مفهوم التجريب فى المسرح العربى يختلف اختلافاً بيناً عن مفهوم التجريب فى المسرح الأجنبى، رغم تعاضدهما واستقاء العربى من الأجنبى.

وما طرحه فرحان بلبل يؤكد - مرة أخرى - ضرورة طرح المفاهيم العربية المتعددة لمعنى «التجريب المسرحى»، واستقلالية هذه المفاهيم عن التجربة الغربية التى تعد وليدة

بينتها. وكذا الحال بالنسبة إلى المصطلحات الفنية الأخرى، وبخاصة إذا تتبعنا المراحل الفنية للمسرح وعلاقته بالمتأثر الشعبى فى المنطقة العربية خلال النصف الثانى من القرن العشرين؛ وأعدت الإدارة المركزية للبحوث والدراسات الفنية والترائية (قطاع الفنون الشعبى) بالأردن ورقة بحثية ناقشت فيها قضايا ضبط المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتراث والمتأثر الشعبى والتجريب، وأفردت الورقة بعض النماذج لتوضيح المقصود بالتحديث والتجريب على عناصر تراثية شعبية، ومن بينها:

١ - استخدام التراث (العناصر الأدبية) للتعبير عن قضايا معاصرة .

٢ - استخدام عناصر الفرقة الشعبية للبحث عن أشكال فنية جديدة، كاستخدام خيال الظل أو العرائس أو تقنيات الاداء الشعبى للعوال أو الحكواتى كما فعل عبد الرحمن الشافعى فى الهلالية أو سمير العصفورى فى العسل عسل .

٣ - البحث عن أماكن جديدة للعرض فى الساحات أو أماكن التجمع .

٤ - البحث عن تقنيات جديدة لاداء الممثل اعتماداً على عناصر تراثية .

٥ - استخدام وحدات الزخرفة الشعبية والعمارة فى الديكور والأزياء والمظهر المسرحى فى شموليته.

وتشير الورقة إلى أن هذه المجالات يمكن أن توظف فيها العناصر التراثية الشعبية سواء كانت أدبية أو فنية، إما من أجل تحديثها (أى نقلها من بيئة إبداعها الشعبية إلى مجالات فنية حديثة ومعاصرة)، أو بالتجريب عليها (بإتساع رقعة الاستخدام، أو إكسابها دلالات جديدة ومعاصرة)، كل هذا من أجل خلق مسرح لرى قريب من الجماعة الشعبية، تعشقه وتآلفه، يعبر عن آمالها وأحلامها ومعتقداتها .. وهو المسرح الذى نسعى إلى تحقيقه.

الاتجاه المصرى

يرفض «الفريد فرج» - الكاتب المسرحى المصرى - ما يتربد حول انتشار الفولكلور بسبب التقدم الحديث أو التكنولوجيا. ويؤكد على أن المادة الفولكلورية لامتوت، لكن هناك ما سمي «تاسخ الفولكلور». وهذه المقولة مرتبطة إلى حد بعيد بمفهوم التغير فى الوظيفة الخاصة بالظاهرة الفولكلورية، مع ثبات الشكل، أو تغير الشكل والوظيفة مع

ثبات القيمة، الأمر الذي جعل الفريد فرج ينتج إلى هذه الحقيقة التي لم يشر إليها «جون السّم» ضمن حديثه عن إيقاع الحياة في بريطانيا، ويورد الفريد فرج مثلاً من أعماله وهو «حلاق بغداد» متسائلاً: لماذا نجحت مسرحية «حلاق بغداد» رغم كتابتها بالفصحى؟ مشيراً إلى أن ارتباط النص بـ «الف ليلة وليلة» لم يكن السبب الوحيد في هذا النجاح، بل إن ارتباطه بعناصر الماثور الشعبي، بصفة عامة، كان السبب الرئيسي في ذلك، فقد اعتمدت في كتابة النص - والحديث للفريد فرج - على قيمة الشئ وعكسه السر واختراق السر، فأصبح هناك حكايتان للحقيقتين، والنهاية واحدة. وإذا تأملنا هذا البناء فإننا يمكن أن نلمح في فن الأرابيسك ذى الجذور الشعبية.

وأشار الفنان المصري «رافد الدويرى» إلى أن عملية التجريب على الموروث الشعبي تمثل - في حد ذاتها - تحدياً مسرحياً، وأن مادة الماثور الشعبي تنقسم بكونها عالية، مثلما نجد في «الحكاية الشعبية» وهذا الطرح الذى قدمه الدويرى يشق إلى حد بعيد مع النتائج التى استخلصها علماء الفولكلور فى دراساتهم المقارنة للحكاية الشعبية فى العالم، والوقوف على أصولها وانتشار عناصرها بين البيئات. وقدم الأستاذ الدويرى قراءة للنص الشعبي «يا طالع الشجرة..» هاتلي معاك بقرة..» شارحاً لدلالته الفنية بالتأمل لما يقول. وأضاف قائلاً: فريدة النقاش بعداً لتجربة مسرحية أخرى بدراسة نقدية لنص «ليالى الحصاد» لمحمود نياي، حيث انتهت فيها عناصر التراث الشعبي الذى تأثر فيه المبدع بصحوة «ست الحسن والجمال»، مؤكدة على دور العنصر الشعبي، المتمثل في «الحكاية» والعمل المسرحى، وكيفية توظيف وتحديث هذا العنصر. وانتهجت فريدة النقاش النهج السيميائي في التحليل مبرزة أهمية تتبع العلاقات السيميائية في النص؛ حيث تعد هذه العلاقات، في النهاية، لغة منسوجة بطريقة ما.

وتعود دلة الحوار والمناقشة مرة أخرى للبحث عن المقصود بما طرح من مصطلحات، ومع المناقشة تتجلى دائماً تساؤلات لم تخل منها ورقة واحدة تقريباً، فيستأهل الدكتور كمال الدين حسين: هل الماثور الشعبي هو كل ما يمارس اليوم، مع ترك ما نسميه التراث؟ أم أننا يجب أن نتعامل مع التراث الشعبي بماثوره وموروثه؟ ورغم أن السؤال الذى طرحه الدكتور كمال الدين حسين قد أحدث بعض الالتباسات والتداخلات بين ما هو موروث وماثور وتراثى، فإن إجابته أو طرحة فكرته قد أضافت رؤية جديدة كشفت

للثام - بعض الشئ - عن طبيعة التعامل مع المادة الفولكلورية على خشبة المسرح؛ حيث أشار إلى ظاهرة «المحمل» بوصفها ظاهرة فولكلورية، كانت موجودة فى الماضى باعتبارها نموذجاً دأب على التساؤل المطروح حول «التراث»، ومن ثم: هل تترك هذه الظاهرة ما دامت لا تتدخل ضمن الماثور الشعبى المعاش؟

هذا التساؤل، الذى طرحه الدكتور كمال الدين حسين، يحاول فى حقيقة الأمر توضيح مفهوم «تحديث الماثور الشعبى» (عنوان المحور)؛ إذ إن هذا الموضوع لايتلفت بداية إلى تحديث للتراث الشعبى الذى يحوى العديد من العناصر الدرامية. ويشير الدكتور كمال فى النهاية إلى تعريف عملية التجريب على تحديث الماثور الشعبى بأنها تعنى فى المقام الأول نقل العنصر الشعبى من بيئته إلى المسرح، مع الوضع فى الاعتبار أن هناك نوعاً آخر من الاتساق بين التراث الشعبى والإنسان فى مجتمعه. ومن ثم فإن التجريب فى نقله للعنصر الشعبى يضعه المبدع فى صيغة تخرج به عن الواقع.

وتجاوز الحديث التراث والماثور الشعبى إلى النظرة المستقبلية للإنسان؛ حيث لفتت الدكتورة منى أبو سنة الانتباه إلى أن المستقبل البشرى ستظهر فيه أساطير جديدة؛ إذ إن الحضارة والتقدم الحديث أفرزاً لنا نماذج، منها «سوبر مان» وغيره، وسوف تصبح هذه النماذج فيما بعد تراثاً أسطورياً من الماضى. أما الأستاذ عبدالكريم جواد فقد طالب بكلمة تنص إلى التأمل فى واقع حياتنا، سواء فى مصر أو فى العالم العربى؛ حيث تساءل: هل طبيعة أفكارنا وحياتنا ذات سمة تجريبية؟.. هل نعيش بهذه المنهجية العلمية حتى نبدع مسرحاً تجريبياً.. وعلى الرغم من خطورة السؤال وأهميته، فإن أحداً لم يناقشه.

العنصر الشعبى والمسرح

«إن التجريب عندما يمارس على فن السيرة الشعبية فلا يسمى هذا عملاً شعبياً، والعكس صحيح؛ إذ يمكن للعمل التجريبى أن يتحول إلى عنصر شعبى، ومن ثم فإن العمل الشعبى فانتازيا بطبيعته». تعريف جديد قدمه الكاتب المسرحى اللبنانى بول شاولى فى مفتتح المحور الثانى (أساليب السرد) الذى اداراه الأستاذ والكاتب المبدع فاروق خورشيد، الذى خلق فى نهاية المحور مؤكداً على أن الموروث الشعبى فى مجمله يعد فى حد ذاته «فانتازيا»، وليس هناك انقطاع بين الماثور الشعبى الحديث والمصادر الأسطورية.

في اللغة: فلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له

وهذا المفهوم لعني «السرد الشعبي» ذو صلة وثيقة بالتجربة والخبرة الطويلة التي يتميز بها الأستاذ صفوت كمال في جمع المادة الميدانية. وأنواع الرواة وتصنيفاتهم، فضلاً عن المادة التي يحفظونها بوصفهم حاملين للتراث، ومن ثم فإن نقل الماثور الشعبي إلى المسرح يجعلنا ننتبه - والحديث للأستاذ صفوت كمال - إلى اختلاف أنواع السرد الشعبي وتعددتها، فسرده «الحدوة» غير سرد القصة الواقعية، وسرد الخرافة يختلف عن سرد الحكاية الدينية أو الوعظية.. إلخ. ونستطيع بذلك أن نؤكد على أن التقاطع في السرد الشعبي يتم من خلال عملية تلقائية، على حين يتم الإبداع المسرحي بوصفه عملية إبداعية مرتبطة بما يعرف بالفعل الإرادي».

ومن تجرته في نقل العنصر الشعبي إلى المسرح، عرض المخرج المسرحي عبدالرحمن الشافعي لموضوع السيرة الهلالية وكيفية تقديمه له على المسرح، مستعيناً بالرواة الشعبيين: حيث قام عام ١٩٨٥ بعمل عرض فيه حشداً من رواة السيرة الشعبية في جامعة القاهرة، وقد استوعب العرض ما يقرب من أربعين شاعراً من مختلف انحاء العمورة، وبدأ الأستاذ الشافعي في شرح أنواع الرواة الذين تعامل معهم، وبيان قدرة كل منهم على الأداء وعمل احتفالية، مشيراً إلى تجربة إخراج النص المسرحي «الهلالية» الذي كتبه يسرى الجندى، وعرض بوكالة الفوري: حيث قام شعراء السيرة بدور الكورس.

وتجربة الشافعي ويسرى الجندى، على الرغم من تعدد الآراء حولها، تتميز بأنها تعاملت مع الماثور الشعبي في أكثر من جانب. فالنص المسرحي، بداية، يعتمد على نص السيرة الشعبية بأكملها وليس على عنصر واحد منها، فضلاً عن أن طبيعة الأداء المسرحي استُخدم فيها المؤدى الشعبي، الذي انتقل هو الآخر من بيئته إلى خشبة المسرح. وحرص المخرج على إقامة العرض المسرحي في مكان مختلف مثل «وكالة الفوري»، مما يجعل العمل في مجمله محل دراسة ويحث من ناحية، وإفادة من التجربة من ناحية أخرى.

واستكمالاً لموضوع الرواة يؤكد الدكتور عصام عبدالعزيز على أن أخطر الأشكال ارتباطاً بالمسرح العربي، هو ما يعتمد على «الرواية» ويصنف الدكتور عصام مشاهدته - صنفه - لرواة الرواة الشعبيين وهو في طريقه إلى

وأضاف فاروق خورشيد: إن تعمقنا في فهم الماثور الشعبي قبل استخدامه في التجريب المسرحي هو الأهم، مشيراً إلى ما طرحه بول شاول حول نقل العنصر الشعبي وانتزاعه من إطاره التاريخي لينزغ في قلب النص المؤلف. ثم يعرض الأستاذ محمد عبدالله الميمم (السعودي) لنموذج السامر، موضعاً أهمية الحفاظ على السمات التراثية للنص، وحرية المبدع في انتخاب العنصر الشعبي من سياق إلى آخر. كما أشار إلى «الحداد» الشعبي وتوظيفه في التجريب المسرحي.

ومن الواضح أن قضية توظيف العنصر الشعبي في النص المسرحي، وحرية الفنان في التعامل مع هذا العنصر، أو التزامه ببيئة هذا العنصر في الثقافة الشعبية، تشكل أكثر من اتجاه بين الباحثين والفنانين سواء في مصر أو المنطقة العربية، لدرجة جعلت أحد المحاور يتسائل: هل معنى حرية التعامل مع العنصر الشعبي أن أقدم عنتره بن شداد - مثلاً - في صورة هزلية؟ وعلى الرغم من أن السؤال يحمل استنكاراً لما يسميه البعض حرية التعامل مع العنصر الشعبي، فإن هناك من الأعمال المسرحية نماذج عدة لهذا التعامل الذي قد يصل إلى تقديم العنصر الشعبي في صورة تدعو إلى الرثاء والاضطح في أن، وهو ما يمثل في النهاية موقفاً مبنياً من قبل المسرح.

وهو ما أشار إليه الدكتور صلاح الراوي من أن محاولة التعامل مع التراث أو الماثور الشعبي، ونقله إلى خشبة المسرح، يجعلنا أمام موقف معين نتخذه من هذه الثقافة الشعبية. وحول هذه المسألة أيضاً توالى أسئلة المصفاة دون إجابة محددة، فتسأل الأستاذ مجسن حلمي: ما موقف الفنان المبدع من عنصر شعبي يختلف معه؟.. وهل يكون التجريب على الشكل أم للضمعون؟ مشيراً إلى أنه يعنى بالشكل اختيار أماكن أخرى جديدة أو جمهوراً جديداً.

مفهوم السرد

وحتى يكون الحوار مرتبطاً بعنوان المحور «التجريب المسرحي وأساليب السرد الشعبي» حرص الأستاذ صفوت كمال منذ البداية على الاهتمام بضبط المصطلحات عند تعرضه لهذا الموضوع، فاشار إلى أن السرد الشعبي هو «القدرة الفنية على الحفظ والنقل، هذه القدرة هي التي تظهر بشكل واضح في السرد القصصى بصفة خاصة، والسرد الأدبي الشعبي بصفة عامة، حينما يقوم المؤدى، لأي نمط من أنماط الإبداع الشعبي، بتقديم الأشياء التي يحفظها متتابعة، فيأتي الشئ في إثر غيره متساقاً بعضها في إثر بعض، ويقال

يعرف بـ «الضبط» وكيف نقف على هذه العلاقة بين التجريب المسرحي وجماعية الممثلين؟

محور مؤثر إدارته الأستاذ عبدالكريم برشيد، وافتتح بكلمة الباحث السوري «عادل قراشولى» الذى قدم ورقة مهمة ناقش فيها العديد من القضايا المسرحية، بدءاً من الملح القارضى ومروراً بالمصطلحات وانتهاءً بطرح أفكاره حول ما يعرف بالمسرح التقليدى/ السائد، والمسرح التجريبي. ويشارك قراشولى النقد الموجه إلى المسرح السائد؛ إذ يرى فيه إمكانية الوقوف على لحظات تجريبية، لينطلق بعد ذلك إلى الإشكالية الأهم في هذا المحور: «.. كيف نستطيع أن نخلق مسرحاً تجريبياً في ظل سيادة جمهور المسرح التقليدى/ السائد المدمج بالسلطة التليفزيونية الكاسحة، بل - ويشكل أعم - كيف نستطيع أن نخلق مثل هذا المسرح التجريبي المفاهيمي، في ظل الشروط الحضارية العربية الزاهنة؟». ويقام الدكتور قراشولى بعنف مقولة «الجمهور عاين كده»، وفي حديثه، عن العلاقة بين التجريب وجماعية الممثلين، يقف عند نقطة مهمة في صيغة تساؤل: هل المخاطب الذى نتوجه إليه هو الذى أفرز، حقاً، تاريخياً، تلك الأشكال الفولكلورية مثل خيال الظل والأراجوز والسامر والبساط والحلقة والحكايات وغيرها، أم هو مخاطب يحمل معه، إلى المسرح كذلك، ذاكرة مخزنة مفردات معاصرة قد تزامم أحياناً تلك المفردات؟.. يتساءل: أيمكننا ضبط العلاقة بين عملية التجريب المسرحي وبين جماعية الممثلين الشعبي بحكم مسبق نضع له قوانين صارمة نخضع لها التجريب؟ ألا يفقد التجريب حينئذ صفته التجريبية؟ ألا ينبغي أن يأتي بحث هذه العلاقة تابعاً للعملية الإبداعية، لا سابقاً لها؟ وذلك في إطار العلاقة بين عمليتي الإبداع والتلقي من خلال المنتج الفني ذاته، وذلك من منظور الذاكرة الراهنة، من منظور الحاضر / الآتي، أي من منظور الآن/الها/النحن، ومن منظور كيف/ لماذا/ لمن؟

تساؤلات عدة طرحها قضية التجريب وجماعية الممثلين، تحمل معها أفكار أصحابها سواء بالنظر إلى التجارب السابقة أو المنظور المستقبلي لهذه العلاقة وما يمكن أن تكون عليه. ويضيف الأستاذ «عبدالفتاح قلججي» (سوريا) في ورقته نماذج عدة من التجارب المسرحية له وإخبره من المسرحيين العرب والمصريين، مؤكداً على أهمية ربط الممثل الشعبي بالمسرح؛ ليكون هذا الممثل ركيزة في عمارة العرض وليس تزييناً له. بيد أن الأستاذ «عبدالفتاح قلججي» ينهى ورقته أيضاً بتساؤل: هل يجد المسرح في مسرحية الممثلين

الفيلم، وكيف كان هذا الراوى يقوم بأداء عمل شعبي تمثيلي كامل. وما ذكره الدكتور عصام في حقيقة الأمر يجعلنا ننتبه إلى أهمية العكس الدائم على هؤلاء الرواة، وما يقدمونه من مظاهر احتفالية، وهو أمر يتطلب جهداً ميدانياً شاقاً. بيد أن النتيجة - في النهاية - ستوضح للقاتلين بعدم أو قلة الأشكال الدرامية الشعبية أو افتدائها أن الأمر ليس كذلك.

وعودةً إلى مفهوم السرد الشعبي أيضاً يقول الدكتور محمد أبو الخير إنه «لم يكن ليتبادر إلى ذهني أن السرد هو الأقصرصة أو الحدوة فقط لكنها الحكاية بكل تفاعلاتها بين المؤدى والتلقي، فضلاً عن أهمية الالتفات إلى الصورة المرئية في المسرح؛ حيث يجب أن يكون هناك ما يعرف بالتصاور مع المادة الشعبية المستخدمة»، أما الباحث الجزائري «مخلوف بوكروح»، فقد أثر في هذا المحور تقديم ورقة بحثية عرض فيها تجربة الجزائر في التعامل مع الممثل الشعبي، من خلال أعمال الفنان عبدالرحمن كاكى في محاولته البحث عن مسرح جزائري أصيل، وفي تناوله لتقنيات العرض يشير بوكروح إلى أن تقنيات العرض مزج فيها كاكى بين فضاء الماثورة الشعبية، بقدرات الراوى التبليفية، فاستعاد في بداية الأمر مكان العرض التقليدي المعروف بالحلقة؛ حيث يحتشد المتفرجون على شكل دائرة يجيئون بالراوى، هذا الشكل هو الذى يحثهم على المشاركة في الفعل، ثم المداخل الذى يتدخل بين الفعل (الحكاية) والجمهور. وهذا يعني أن كاكى نقل العلاقة: ممثل / جمهور، الخاصة بالحلقة إلى المسرح، وعمل على إعادة خلق الشعور والإحساس الذى يميز هذا النوع من التجمع؛ حيث يلعب المداخل دوراً مهماً في هذه اللعبة، فيروى القصائد معتمداً على بلاغة الكلام القادر على الإقناع مصحوباً بإيقاع مؤزن، وعلى حركات متسجمة؛ باعتباره عنصراً مؤثراً للعلاقة بين النص والجمهور. وإلى كاكى يعود الفضل في إعادة الاعتبار إلى هذا الشكل الفني الشعبي المهدد بالفتاء، وتوظيفه خارج سياقه الاجتماعي المعتاد (الأسواق والمناسبات الدينية).

تحجيم العملية الإبداعية

«ضبط العلاقة بين عملية التجريب المسرحي وبين جماعية الممثلين الشعبي».. عنوان يفرض على القارئ وقفة تأمل وبحث، ويثير - أيضاً - تساؤلات عدة قبل مناقشته، فنحن أمام عملية إبداعية، كيف يمكن أن نفرض عليها ما

ذلك أنه عندما تحجم عملية التجريب في الماثور الشعبي من خلال ضوابط فقد يتوقف الإبداع بهذه الضوابط لأن الضبط توازن، والتوازن هو التعامل بين طرفين بنسب مقننة ومحسوسة، والتجريب يبحث عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث، التي لاتحدها ضوابط أو حدود للوصول إلى الهدف. أما إذا كان المقصود هو الحصول على تقييم العلاقة بين التجريب المسرحي وبين الماثور الشعبي، فمن الممكن متابعة عملية التفاعل في محاولات التجريب لملاحظة نتائج البحث عند التعامل مع مفردات الماثور الشعبي المنطوق، ويشير الدكتور عرفوس إلى ما جاء في المعجم اللغوي عن كلمة معمل بانه: «المكان الذي يجتمع فيه العمال وآلات العمل، وهو المختبر الذي تجرى فيه التجارب». فالمعمل، إن، يمكن أن يكون هو الوحدة التي تنفذ الاكتشافات العلمية المسبقة. وهناك عدة محاولات في التجريب المسرحي تعاملت مع الموروث الشعبي مثل تجارب سعد الله ونوس (سوري)، وعبد الرحيم عمر، وجبريل الشيخ، وخالد الطريفي وغيرهم، ثم هاني صنوبر (الأردن)، وفرقة البلا - لين (فلسطين)، وتجارب الحكواتي (لبنان)/ وفؤاد الشطي، وصقر الرشود (الكويت).

هذه المحاولات والتجارب المسرحية العربية تحتاج بالضرورة إلى أرشيف عام للرجوع إليها، حتى يمكن رصد عملية التجريب على الماثور الشعبي في خريطة المنطقة العربية: إذ إن هناك عديداً من التجارب للمسرحية، في قطر عربي أو أكثر، لم يسمع عنها أحد في الأقطار الشقيقة الأخرى. ومن هنا كانت أهمية توثيق هذه الأعمال ونشرها، حتى تكون المعرفة بها متجاوزة حدود العنوان والمؤلف أو المخرج إلى التعرف على التجربة بأكملها.

وفي إطار التعريفات المتعددة لمصطلح «تجريب» يشير الأستاذ مجدى فرج إلى أن التجريب في تقديره هو «إعادة بناء الوعي الإنساني بالواقع المعاش، بما يرضع لتوازنين الدراما وتوازنين الواقع الاجتماعي معاً». أما في إطار موضوعنا فهو إعادة ترتيب وصياغة البنى الاجتماعية في سياقها التاريخي المحدد بالزمان والمكان، وفي سياقها المطلق غير المحدد بالزمان والمكان». أما عن علاقة التجريب المسرحي بجمهورية الماثور الشعبي: فيرى الأستاذ فرج أن التجريب يتجاوز حدود العلاقة الأحادية بجمهورية الماثور الشعبي إلى صياغة لحظة - أو سياق زمني - من التنوير الاجتماعي تكشف عن علاقات وتراكيب اجتماعية جديدة بهدف تأكيد قيمة إيجابية أو مقاومة قيمة سلبية.

وجماهيريته طريق الخلاص من أزمتها؟ ولدى جهد في محاولة الإجابة يشير الأستاذ قلعجي بقوله: «إن الانطلاق من ذاتنا، من وعينا الجمالي، والعودة إلى تلك الحقول الخصبة من تراثنا وما تحويه من ماثورات شعبية لها جماهيريتها الواسعة وروكناها الأثير في أنفسنا، وإلى حارات الواقع المزنحة بالصور، والعمل على إدخالها إلى معال التجريب المسرحي، يمكن أن يحقق انطلاقة جديدة للمسرح العربي، هي استعراص وتطوير للخطوة السليمة الأولى التي خطاها أبوخليل القبانى، وتقدم للمشاهد العربي - من ثم - فرجة عربية ممتازة بشروط عربية».

ويرى الأستاذ عبد الكريم بن على بن جواد (سلطنة عمان) أن عنوان الندوة الرئيسي «الماثور الشعبي والتجريب المسرحي» يحمل مفارقة كبيرة بين المفهومين، طرفي العنوان، «كالفارق بين السماء والأرض» - ثم يعرض لإشكاليات خمس تتضمن العديد من التساؤلات: «هل بالضرورة أن يكون هدف التقنية الجديدة المستخدمة في المسرح التجريبي هو تطوير الحركة المسرحية؟ وهل من الممكن أن نعتبر العروض المسرحية التي تحقق تقنيات جديدة، تعبر عن فلسفة فكرية معينة، مسرحاً تجريبياً؟ .. هل يجوز التجريب من أجل التجريب، أو بدافع التغيير أو المزاج دون أن تحقق التقنية الجديدة هدفاً فنياً محدداً أو حاجة أو فكرة مسرحية معينة.. أى تظل شكلاً جديداً لفظاً .. وعودة إلى نسبية مفهوم التجريب، يشير الأستاذ عبد الكريم إلى اختلاف الرؤية للعمل المسرحي التجريبي من بلد إلى بلد... ورؤية مشاهد عن آخر لعرض واحد.. إن المنهج أو التقنية المسرحية الجديدة تعتبر تجريبية مادامت تعاني جهد الظهور وإثبات الوجود حتى تحقق النجاح فتتصلح إلى تقليد. وهذا يؤدي إلى تغير مستمر وعدم ثبات تمايز به الحركة المسرحية التجريبية. ولكنه أيضاً يشكل مصدر لبس في فهمنا... وهذا المنظور يكتسب النقاب عن تعدد المفاهيم لمعنى التجريب، إذ إن التجريب - في حد ذاته - عملية لا يمكن ضبطها بمصطلح شامل مانع لأي لبس.

ومسألة ضبط العلاقة بين التجريب وجماهيرية الماثور يتوقف عندما الدكتور عبد الرحمن عرفوس بالتقد: إذ كيف يمكن أن نتعامل مع العمل الإبداعي بمفهوم الضبطه ويوضح ذلك بقوله: «... إذا كان الذي يعنيه هذا العنوان هو كيفية عمل التوازن بين التجريب للمعالي المسرحي والماثور الشعبي الجماهيري، فإنه من الجائز أن يعوق هذا التوازن عملية الإبداع عند التعامل مع هذا الماثور، وقد يعمل على تحجيمه،

وقد أثار موضوع التجريب وجماعية المأثور قضية المثققي وعلاقته بالعمل الفني؛ إذ أشار الدكتور وجدي زيد إلى أن المثققي له الحرية الكاملة في استخلاص المعاني والرموز التي قد تكون بعيدة تماماً عما يطرحه النص من قضايا، ومن ثم فإن العمل الإبداعي يصل إلى المثققي بأكثر من معنى، ويشير في داخله قضايا متعددة تختلف من إنسان إلى آخر. ويختتم الأستاذ عبدالكريم برشيد هذا المحور بالتمسك على أن التجريب المسرحي ينبغي أن يعتمد عن مفهوم «الإيديولوجيا».

الاختيار أو الجمع.

موضوع الاختيار أو الجمع، يحمل في طياته أيضاً، نبرة التساؤل: أليكون التجريب المسرحي في الاختيار أم في الجمع بين مجالات المأثور الشعبي؟ أدار هذا المحور الدكتور أحمد مرسى بتقديمه للباحثة البولندية «باربارا لاسنيسكا» التي أكدت على أهمية الاستفادة من عناصر الفولكلور في الثقافة البولندية، باعتبارها وسيلة للبحث عن هوية للمسرح البولندي؛ حيث إن المسرحيين في بولندا يثق على عاتقهم مهمة أساسية، وهي: البحث عن المأثورات الشعبية ذات الطابع القومي كأساس للتجريب المسرحي، ويبدو أن مهمة التعامل مع المأثور الشعبي في التجريب المسرحي من المهم المشتركة بين المنطقة العربية وأوروبا. فغضمة البحث عن المأثور الشعبي وإمكانية تخيلها أو نقله إلى المسرح لاتزال تمثل عيناً وجهداً، سواء في المنطقة العربية أو غيرها. فيذكر الأيرلندي «كلير ويلسون» أنه «حتى عام ١٩١١ لم يكن في أيرلندا أي مسرح محترف، ومن ثم لم يكن هناك أي تخفيف لجمع النصوص الشعبية الدرامية، وذلك حتى قام كل من «بيتس» و«ليدي جريجوري» بتأسيس مسرح «الآبي» في دبلن، ويذكر عن الليدي جريجوري أنها قالت ذات مرة: حدثت بالأمس السيد بيتس عن المسرح العربي، وهو نوع من المسرح مرتبط بالناص، وكان بيتس شديد الأسف؛ إذ لم تملك أيرلندا مثل هذه المؤسسة. ولم يكن من الليدي جريجوري إلا أن تجرأت في دموع أيرلندا من بيت إلى بيت تجمع مجلداً ضمنياً من التراث الشعبي... ويعرض ويلسن للتجربة الأيرلندية في المسرح الشعبي، وأهمية الاستمرار في عملية التجريب لزيادة التواصل بين الجماعات المختلفة وإتاحة الفرصة لعامة الناس للاشتراك والتواصل بفكراتهم مع المجتمع من خلال المسرح.

ويبقى سؤال المحور رغم ذلك معلقاً: الاختيار أو الجمع... ويقدم الدكتور محمد عبادة (تونس) رؤيته لهذه النقطة مشيراً إلى أن «الفنان المسرحي مطالب - إن لم نقل مجبر -

بالجمع لأن الإفراد ليس من طبيعة المسرح.. فالجمع هو الأساس، لأن هذا الفن يميزه الجمع والتجميع، فهو يجمع بين الفنون ويجمع الناس ليشاركوا العرض، الآن وهنا، ولذلك لا يمكن أن نتحدث عن الإفراد أو الفرد في هذا الفن، لأن كل ما يحيط به مبني على الجمع؛ ولذا اعتقد أن اختيار جل للمسرحيين العرب في تجريبهم لابد أن يركز على الجمع (من نصوص، ورقص، وغناء، وموسيقى، ورسوم، وهمازة، ونقش، وملابس...)، فكلها عناصر أساسية لأي عرض ناجح حتى على الطريقة الكلاسيكية، فما بالك بالعرض التجريبي الذي يقفز إلى الأمام متخطياً الحواجز والعراقيل والمعاني». ويشير الدكتور عبادة إلى عدة محاولات في المسرح التونسي كشال ترضيحي لفكرته، وحرص على ضبط المصطلحات المستخدمة في كلمته، مثل: التجريب/ المأثور.. إلخ.

أما الأستاذ نمر حسن حجاب (الأرنج)، فقد أفرّد ورقته في هذا المحور لتصنيف التجارب المسرحية العربية إلى قسمين:

الأول: مبدعون مسرحيون أرادوا أن يخلقوا من المسرح فرجة وممتعة وتسليية وفرح، وذلك من خلال مسرح الحلقة لوز منصة، واشترك الجماهير من المتفرجين في العرض المسرحي، واستشار وعيها الشعبي، بل استغلاله، بأشكال فنية استهلاكية.

الثاني: مبدعون مسرحيون عرب حاولوا تفريب الواقع بهدف تغييره وتطويره، واستغلال التراث للإسقاط في العرض وبذلك جعلوا من التراث إطاراً عاماً تدور فيه الأحداث ليسقطوا الواقع بكل تناقضاته على عالم خيالي مدعش، يجعل المثققي يعيش في عالين: عالم القرن العشرين بكل تعقيداته، وملابساته، وعالم ألف ليلة وليلة - مثلاً - بخوارقه وعجائبه.

أما الدكتور علي عامر فينيلي برأي يستحق الانتباه، فالاختيار يعود في المقام الأول إلى تقنية العمل المسرحي نفسه، والفكرة الرئيسية هي التي تحدد نوع وكَم المأثور الشعبي المستخدم، ومن ثم، فإن استخدام المأثور الشعبي في المسرح يعد وسيلة فنية وليس غاية. ويضيف الدكتور عامر منهاها إلى ضرورة الابتعاد تماماً عن تشويه التراث الشعبي بحجة الرؤى الجديدة أو التفسيرات العنصرية، وهو بذلك غير منحاز إلى فكرة الحرية المطلقة في التعامل مع المأثور الشعبي التي ينادي بها البعض؛ إذ يرى الدكتور عامر أن بعض هذه التفسيرات قد تقيد بعض المراتزة والمخططين

على هذا الوطن.. أما عملية تنفيذ المآثور الشعبي على المسرح، فيجب أن تتم بأدوات قريبة من تراثنا وأن نبعد عن الوسائل الغربية التي لا تتواءم مع مآثوراتنا الشعبية.

وثمة رؤية أخرى يطرحها الدكتور علي فوزي، إذ يرى أن عملية الإبداع - في مجملها - تنطوي على «الاختيار» وربما يرتبط الاختيار بالجواهر الكامنة في التراث الشعبي. ومن ثم فإن عملية الاختيار لهذا المآثور الشعبي أو ذاك ينبغي أن تتم عن دراية وعي بكوناته، وأن يتم التعامل مع المادة التراثية طبقاً لقوانين الجمال للتعرف. ثم يفرّد الأستاذ محمد السيد عيد لبعض التجارب المسرحية التي تناولت عناصر المآثور الشعبي باكثر من وسيلة، مثل تجربة نجيب سرور في «مئين أجياب ناس» التي رفض فيها البناء التقليدي للمسرحية، وتجربة صلاح عبدالصبور الذي استفاد بعناصر التراث الشعبي في «الأميرة تنتظر» ويصفه خاصة «دأف ليلة وليلة»، أما محمود نياض فقد استفاد بشكل السامر في مسرحيته «دياللي الحصاد».

ويحدث الدكتور مصطفى يوسف مفهوم التجريب في نقطنين:

- هدم القديم.

- اختراق للجهول (لكنه يحمل ظلالاً رومانسية).

ويشير الدكتور مصطفى بعد ذلك إلى أن العمل المسرحي تدخل فيه الإضافة والحذف من المآثور الشعبي الذي يتعامل معه مبدع فرد. والاختيار هنا يجب أن يتم بناءً على وعي ببنية المآثور الشعبي. وعليه فإن التجريب المسرحي في هذه الحالة يعد «صياغة جديدة لعناصر قديمة معتمدة على بنية عالمية». ويختم الدكتور مصطفى حديثه بكلمة الدكتور عبد الحميد يونس - رحمه الله - «.. المآثورات الشعبية تحتاج إلى العلم والوعي مع القدرة على التمييز».

ثم يعقب الدكتور أحمد مرسى على كلمة مصطفى يوسف الذي ذكر الحضور باستاذنا الراحل الدكتور عبد الحميد يونس، خاصة وأن هذا الشهر - سبتمبر - يوافق ذكرى رحيله. ويعطي الدكتور مرسى بعد ذلك الكلمة للدكتور رجب التجار الذي يعرف مصطلح «تجريب» بقوله «.. إن التجريب يعد كسرًا للتقليد، وينطوي على تناقض»، ثم يتساءل: من الذي يحكم قضية الاختيار أو الجمع؟ هل هي رؤية المخرج أم الكاتب. ومن يتم الاستلهام: النص (المضمون)، أم الشكل، أم الأدوات؟ وأوضح الدكتور التجار

أن هناك سمات فارقة بين المسرح التجريبي والمسرح الشعبي ينبغي ألا تخلط بينهما. واختتم الدكتور أحمد مرسى سلسلة التعقيبات، مشيرًا إلى أن الفنان الشعبي عندما يقف أمام جمهوره، فهو في كل مرة يقوم بعملية تجريب؛ حيث يقوم - أي الراي - بصحلات تعديل، في كل مرة - في إطار المآثور المطروح؛ بهدف توصيل رسالة ما إلى الجمهور.

المناهج النقدية

أدار هذا المحور الأخير، وموضوعه «المناهج النقدية والتجريب على المآثور الشعبي»، الدكتور جابر عصفور الذي اتبع تقليد النقابات في إعطاء الكلمة للباحثين الأجانب أولاً، ثم العرب ثانياً، وأخيراً المصريين... فهذا الإنجليزي «جانتندر فيرما» حديثه عن العلاقة بين الأنا والآخر من وجهة نظر نقدية. وهذا النوع من النقد يركز على وجهة نظر أبناء المناطق المستقلة، وقد الأخر الذي كان مهيمناً على الثقافة بصفة مستمرة. أما سليمان الحزامي (الكويت) فقد أشار إلى النقد الشفصى الذي يبتعد عن الأسس العلمية للمناهج النقدية. فالعملية النقدية مثل العملية الإبداعية؛ حيث يرى الحزامي أن النقد كالنص المسرحي أو الإخراج، ودور الناقد يبرز في أنه يضع يده على الأماكن التي تهدس الكاتب أو المتلقي، والناقد ربما تجده يتناول النص أو الإخراج، بيد أنه يهمل عناصر أخرى مهمة مثل الموسيقى أو التصوير أو الديكور. فالثالث بالمعملية الإبداعية للمسرح لا يمكنه أن يسير دون أن يكون معه الدليل أو (الريان) وإعني به «الناقد».

ويشير الأستاذ أحمد زكي إلى أن مسؤولية الفنان المسرحي أمام المؤلف واضحة لدينا جميعاً، ولا تحتاج إلى دليل، غير أن هذه المسؤولية - للأسف - تكون بلا حدود، في حالة ما إذا كان المؤلف ليس على قيد الحياة. ويضيف أحمد زكي قوله: إننا لنستطيع أن نققد نقداً عادلاً، دون أن نعرف ما هو صحيح منطقياً، ومن ثم فنحن في حاجة ملحة إلى منهج لتفسير المآثور الشعبي، أما الدكتور سامح مهران، فقد حاول التعرض مرة أخرى لضبط المصطلحات المتعلقة بالغولكلير فأشار إلى أن مصطلح «تراث شعبي» ينقسم إلى «مآثورات شعبية» وهي ما يعيش بينها حتى الآن من التراث، أما الجزء الثاني فهو «المآثور الشعبي» وهو القديم.

وتنتقل الكلمة إلى الأستاذ عبد الحميد حواس الذي أثار إشكالية وجود مسرح أو طراز تمثيلية في الثقافة الشعبية التي لاتزال حية حتى الآن، ويضيف الأستاذ حواس: إن العديد من المناهج والكتابات النقدية حافلة بالحديث عن

ويضيف الدكتور وايد: إن المنهج السيميولوجي يفيد في هذه الدلالة الفنية عند تطبيقه على المسرح التجريبي، الذي يتصل بالعناصر الشعبية. وقدم نموذجاً نقدياً معتمداً هذا المنهج عند التطبيق، موضحاً أن الناقد السيميولوجي لا يفصل عن الاجتماعي، الذي لا يفصل بدوره عن البنيوي .

وفي نهاية هذا المحور وجه الدكتور جابر عصفور سؤالاً للإنجليز جاتنر فيرما : هل تعتقد انه من الصحيح أن نتحدث عن الاختلافات أو أوجه التشابه بين الثقافات ؟ .. ويشير « فيرما » إلى تساؤل الدكتور عصفور بقوله : أعتقد انك محق في طرح هذا التساؤل، بيد أن المفارقة التي تكمن حول المسرح هي أننا إذا سعينا وراء التشابهات ستبرز أماننا الاختلافات.

ويضيف الدكتور جابر عصفور: إن مصطلحات مثل: النقد الإنجليزي، الفرنسي، الأمريكي، تؤكد لدينا الإحساس بالتخلف، فلا توجد دولة في العالم تطلق اسمها على مدرسة نقدية، ولكن كل دولة بها أشخاص لهم إسهامات من الممكن أن ترتبط بأسمائهم كجموعة مثل: مجموعة براغ أو عصابة باريس ... إلخ .

ويختتم الدكتور « عصفور » هذا المحور بطرح اقتراح على المسؤولين عن المسرح التجريبي، وعلى رأسهم الفنان سعد أريش رئيس الندوات العلمية وهذا نص الاقتراح:

« .. نحن نركز دائماً - وخلال السنوات الماضية - على التجارب المسرحية في أوروبا وأمريكا، أما التجريب في العالم الثالث فلم يحظ بالاهتمام اللازم فلم لا نركز في العام القادم على التجريب في العالم الثالث ، لنعرف عن قرب الحلول التي يقدمها إخوة لنا في هذا العالم ؟ »

وأمل هذا الاقتراح الذي قدمه الدكتور جابر عصفور يكون خطوة في التعرف على الجديد في عالم المسرح التجريبي، وخطوة أيضاً لحشد الجهود العلمية في قضية تأصيل منهج عربي للبحث والتحليل، والوقوف على قاموس عربي موحد لمفردات مسرحنا العربي من ناحية، وتراثنا الفولكلوري من ناحية أخرى .

العلامات والدلالات النصية وما إليها، وقد نُسَى تماماً أن هذه الثقافة تمثل منظومة تحكمها آليات وشبكة من العلاقات لا بد من الاقتراب منها بالطريقة الصحيحة، ومعرفة: ما الذي يكون هذه الرؤية الخاصة للعالم؟ نسى كل هذا، وصار من الطبيعي أن تفتت وحدة الثقافة وتشتتهم وتوظف... وهناك من الشباب من يتوجهون إلى الريف والمناطق الشعبية، ويحاول كل منهم العمل مع الناس في محاولة للاقتراب، وفهم ما يجري في داخل الثقافة الشعبية لكي يقدم عمله الشعبي للممثل متصوراً أنه يقدم المسرح البديل.

وتبدأ الدكتورة علياء شكرى حديثها من حيث انتهى الأستاذ حواس، ولكن من وجهة أخرى؛ حيث أشارت إلى تجربة عاشتها خلال وجودها في مؤتمر اليونسكو للفولكلور، وهي التقاها بعدد من الباحثين الميدانيين الذين كونوا مع مخرج مسرحي فريق عمل، وتعايشوا جميعاً في أندونيسيا مع مجموعة من الظواهر التي يمكن أن تقدم على المسرح تقديماً علمياً سليماً. وقد نفي البعض خلال هذا المؤتمر كلمة «استلها»؛ حيث إنها قد تنطوي على خروج التراث الشعبي من سياقه. وأنهت الدكتورة علياء شكرى كلمتها بقولها: «من الأفضل أن نعيش السياق الكامل للمثورة الشعبية حتى نتمكن من إخراج العمل المسرحي».

أما الدكتور محمد شبيحة فقد أشار إلى أن الناقد يجب أن يكون ذا رؤية مختلفة لفهم العمل الفني قبل عملية التحليل.. ويضيف الدكتور شبيحة: إن المنهج السيميولوجي هو أفضل المناهج لتحليل العرض المسرحي شريطة ألا يتحول إلى مجموعة من الجداول والرسومات البيانية . واختتم هذا المحور بالطرح الذي قدمه الدكتور وايد منير عن مفهوم التجريب على الماثور الشعبي في المسرح، حيث يرى أنه استقطاب للحظة حياتية من الماضي للحاضر، ولابد أن يكون هذا الاستقطاب مبنياً على إحالة القراءة، وهناك عنصران في هذا الإطار ينبغي الإشارة إليهما :

الأول : الإحالة التاريخية.

الثاني : تحول الإحالة من سياقها الأصلي إلى دلالات لم يعرفها الحضور من قبل، ومن ثم فإن التجريب على الماثور الشعبي يمثل توكيداً لدلالة مخبئة .

رحلة مع الفنان محمد صبرى

رائد الباستيل من مصر

حوار : نادية السنوسى

تقدم جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فناناً مصرياً عالمياً، فى محاولة للكشف عن إبداعاته الفنية المتمثلة فى العديد من اللوحات التى تعبر فى معظمها عن الحياة الشعبية، سواء أكانت مصرية أم عربية أم عالمية، وكلها بنفس البراعة ورهافة الحس والقدرة على إبراز مواقع الجمال.

حيث إن المتأمل لآى لوحة من لوحاته يكتشف النفقة الشعورية والجمالية المتمثلة فيها . وقد أقيم معرض لبعض أعمال الفنان محمد صبرى فى الفترة من ١٩٩٤/١١/١٥ وحتى ١٩٩٤/١٢/٣.

وقدمت لوحاته جوانب من التراث الشعبى الحافل بالعديد من مواقع الجمال، والتى أبهرت العالم.

محمد صبرى المعطاء فى صمته، والعماق فى تواضعه .

أبحر بفننه بين سائر مواطن الخيال والواقع، وأهدانا بعبقريته تسجيلاً فنياً نادراً قل أن نجده لدى سواه .

وفى جولتنا مع لوحاته بكل تنويعاتها الإلهامية كدنا أن نسمع صوت الناس وحركاتهم فى الأحياء الشعبية، والأسواق، والمقاهى، والردهات، فلم يقتصر فننه على عالم الإنسان والطبيعة الخلابة وإنما عانق بريشته أشربة المراكب ونهر النيل وسواعد النوتية بكل جدبتهم وحيويتهم .. وتجاوز التعبيرات الجامدة إلى أرق الأحاسيس التى يضيفها شعاع من ضوء الشمس وهو يتخلل الانحناءات ومختلف الزوايا التى يعبر عنها فى لوحاته .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء وحسبما قال الفنان المصرى «حسين بيكار»: إنه ظاهرة فنية نادرة وسط اندفاع هيستيرى لاهث وراء النزعات الحديثة. وهو يرسم لوحاته مباشرة من الطبيعة متأثراً بلمسات الضوء والظل... فمن هو الفنان محمد صبرى؟

- بدرجة فارس - من أسبانيا عام ١٩٦١، وسام الملكة إيزابيل الذى منحه إياه ملك أسبانيا عام ١٩٦٨ .

وقد حصل أيضاً على دبلوم وميدالية الأكاديمية الملكية «سان فرناندو» بمدريد. وحصل على الجائزة الأولى فى التصوير فى صالون الخريف بمدريد عام ١٩٦٤ .

والفنان محمد صبرى لوحات فى الكثير من المتاحف فى مصر والخارج، ومنها أكاديمية سان فرناندو بمدريد .

ونشرت لوحاته وتاريخ حياته فى الموسوعة الأسبانية الجزء ١١، مدريد ١٩٧٨ م . والموسوعة العالمية - «Who is Who» التى تصدر فى كمبردج بإنجلترا - ١٩٩٣-١٩٩٤ .

والموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة - الطبعة الأولى عام ١٩٨٩م، الثانية ١٩٩٢م . وأخيراً اختاره المركز الدولى للسير الذاتية فى كمبردج الرجل العالمى لعام ١٩٩٣م، كما اختاره المعهد الدولى الأمريكى لكتابة تاريخ حياته ضمن ٥٠٠ شخصية دولية .

ومن لوحاته :

- لوحة «معركة بورسعيد» عام ١٩٥٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة من مقتنيات متحف الفن الحديث وتوجد الآن بوزارة التعليم .

- لوحة «السمد العالى» عام ١٩٧٠، لوحة زيتية كبيرة، أهداها مجلس الشعب إلى مجلس السوفيت الأعلى .

- لوحة (الأزهر) عام ١٩٦٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة، من مقتنيات المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد .

- لوحة «عبور ٦ أكتوبر»، وهى من مقتنيات قصر عابدين وفى هذه اللوحة سجل محمد صبرى البطولة الخارقة لجيشنا العظيم فى هرب أكتوبر مؤكداً أن الفن تاريخ لكل الأحداث التاريخية التى تمر بالامة .

رائد الباستيل :

مادة الباستيل هى المادة المفضلة لدى محمد صبرى الذى يعتبر جهده فى استخدامها جهداً رائداً، حيث أشاع فى لوحاته ألواناً غنائية النغم تضج بالحرارة والحياة، وتنبض بإحساس مرفق فى الأداء مع دقة التكوين وروعة التعبير .



ولد الفنان محمد صبرى فى القاهرة ٢١ ديسمبر ١٩١٧ وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٧، وقد حصل على درجة الاستاذية فى التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة «سان فرناندو» بمدريد عام ١٩٥٢م، ثم حصل على دبلوم الدراسات الأسبانية من كلية الآداب جامعة مدريد عام ١٩٥٦، وعمل وكيلًا، ثم خبيرًا، بالمعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد، وحاليًا يعمل أستاذًا غير متفرغ بكلية الفنون التطبيقية .

ولقد عين محمد صبرى عضواً أكاديمياً مدى الحياة بالأكاديمية الملكية (سان فرناندو) بمدريد ١٩٦٧، كما عين أيضاً عضو شرف بالجمعية الأسبانية للمصورين والنحاتين الأسبان .

حصل الفنان محمد صبرى على العديد من الأوسمة والجوائز مثل وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى - رائد فى الباستيل - عام ١٩٧٤، وحصل على وسام الاستحقاق



طائر للنساء. ألوان زيتية

ويقتدر الفنان محمد صبرى بين الفنانين المعاصرين باستخدام الباستيل الذى يسميه البعض جزافاً «طباشير» وهو فى الحقيقة تشبيه خاطئ، حيث إن الفرق بينهما كالفرق بين الألوان المائية والألوان الجواش والألوان الإكريليك، وجميعها تذاب فى الماء عند استعمالها ، ولكن لكل منها خواص وطريقة استعمال معينة .

وقد أوضح الفنان محمد صبرى أن من أشق الأمور فى استعمال الباستيل هو معرفة خصائص ومركبات الصبغات، واختيار الصالح منها للحصول على أكبر مجموعة من درجات اللون الواحد .

ومن طبيعة ألوان الباستيل أنها لا تتغير بمرور الزمن، وذلك عكس الألوان الزيتية، وبالتالي يعرف الفنان تأثير وصلاحيه اللون الذى يستخدمه .

ولقد استعمل الباستيل فى أواخر القرن الخامس عشر، ويقول « لوماتسو » إن ليوناردو دافينشى كان يخطط رسومه التحضيرية بالألوان تشبه الباستيل، وفى إيطاليا كانت المصورة «ريزاليا كارييرا» أول من مارست التصوير بالباستيل، وفى عام ١٨٧٠م تكونت جماعة فناني الباستيل فى باريس، وكانوا قد أقاموا فى لندن أول معرض للجواش عام ١٨٨٠، وازدهرت صناعة هذه الألوان وتعددت وسائل استخدامها، حتى أصبحت تجارى وسائل استعمال الألوان الزيتية .

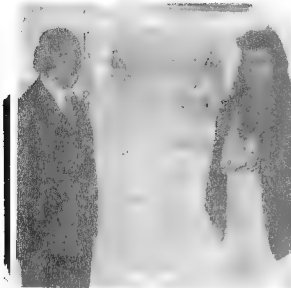
وقد تربع الفنان محمد صبرى على عرش الباستيل، ويوجد فيه الآلة التى تعينه على تحقيق ذاته، ومع ذلك فهو لم يترك التصوير بالألوان الزيتية أو الألوان المائية، على الرغم من اختلاف طبيعة هذه المواد ومتطلبات العمل بكل منها، إلا أنه استطاع أن يعكس على لوحاته مشاعره وتأثيره بجمال مايراه، فيجبر عنها بلمسات رقيقة أحياناً، وأحياناً أخرى فى شكل صراخ عنيف بين الأضواء الساطعة والظلال الغامقة وما بينهما من انعكاسات .

وفى حوار مع الفنان محمد صبرى قال لى:

كانت بداياتي الأولى منذ الصغر، حيث أقمت أول معرض وعمرى ٨ سنوات، وكان معرضاً مدرسياً ؛ إذ دفع توفيقى فى الدراسة أساتذتى إلى منحنى بعض الجوائز فى صورة كتب فنية مرسومة بالألوان، فما كان منى غير أن رسمت مثلاًها بالضبط، وكأنها صور طبق الأصل، إلى أن رآها أحد

أساتذتى فأخذنى ورسوماتى للنظر الذى منحنى فرصة لإقامة أول معرض لى وعمرى ٨ سنوات، وأنا طالب فى ابتدائى بمدرسة «عباس الابتدائية الأميرية» بالسبتية، وبعد ذلك دخلت قسم الرسم، لأنه كان فى الماضى يوجد أقسام كالوسيقى والرياضة والرسم، مما كان يعطى فرصة كبيرة لظهور المواهب الفنية فى وقت مبكر ورعايتها بشكل جيد .

ثم توالى المعارض بعد ذلك، وكان أول معرض للفنان محمد صبرى فى صالون جوياء بجمعية الفنون الجميلة بمديريه، وقد حصل على وسام الاستحقاق بدرجة فارس من الحكومة الأسبانية عام ١٩٦١م، كما أقام معرضه الثانى فى لندن، وكان ناجحاً لدرجة أن النقاد قالوا عنه إنه «استاذ الباستيل» وكتبوا إن معرضه يعد فريداً من نوعه، ولم يقم معرض مثله فى لندن منذ فترة ليست بالقصيرة، وهو على مستوى رفيع فى مادته - الباستيل - ذات الأسلوب الخاص المتميز.



الفنان المالى محمد صبرى مع مندوب المجلة فى معرضه الذى أقيم أخيراً فى القاهرة فى الفترة من ١١/٥ - ١٧/٢ - ١٩٩٤ .

وقد كان لهذا المعرض بالذات صدًى كبير فى جميع الأوساط الأسبانية، حيث كتبت عنه مقالات عديدة، تزيد عن ٢٥ مقالة فى صحافة أسبانيا وكلها تشيد به وتؤكد أستاذيته ومكانته المرموقة وفنه الرفيع، خاصة وهو يستخدم مادة من مواد الرسم الصعبة .

بعد هذه الجولة السريعة مع بعض معارض الفنان محمد صبرى التى حاولت أن تبهىء فى شكل بانوراما فنية، لكى يستطيع القارئ، الإنلام ببعض ما حققه من نجاحات متتالية وممتدة حتى اليوم .

وبعد عشرين عاماً من إقامة معرضه الأخير فى القاهرة، أقام له المركز القومى للفنون بوزارة الثقافة معرضاً للوحاته بقاعة السلام بمتحف محمد محمود خليل، وأخيراً معرضه فى قاعة «أكسترا بالزمالك».

ويقول الفنان محمد صبرى:

«لقد رسمت البورتريه، ولكن قبل أن أرسم البورتريه رسمت مواضيع فنية شعبية أو اجتماعية مثل «صباح الأخيرة وجمعة والنورج» و«الطحين» و«البهارسيا»، ولابد لاي لوحة من هذه اللوحات من موضوع وقيمة اجتماعية تكون المحرك الأساسى وراء رسمها .

ثم أقام المعرض الثالث فى روما .. وقد كتبت عنه جريدة الفاتيكان الرسمية «أوبز فاتوريو رومانو» وإشادت به بوصفه فنناً متميزاً، ثم أقام معرضاً فى ألمانيا، وقابلته صحافة المدينة باهتمام شديد، وكان أهمها صحيفة «فرانكفورتر الجامين» وقالت: إن الفنان محمد صبرى عليه أن يفخر بأسلوبه التأتري.. إلى جانب إشادتها بالوقت الذى ينجز فيه لوحاته.. ولا يستطيع أى ناقد أن ينكر براعة يديه ولا رقة ذوقه فى اختيار ألوان لوحاته. كما أقام معرضاً آخر فى مدينة غرناطة بالأندلس عام ١٩٦٢.

وفى عام ١٩٦٣م أقام معرضاً خاصاً فى صالة «اشنويه بمدريد، ومعرضاً آخر فى قاعة البلدية بمدينة قرطبة بالأندلس وكان نجاح هذه المعارض مثار جدل ونقاش فى الأوساط الفنية.

وفى عام ١٩٦٤م عاد إلى القاهرة وأقام معرضاً خاصاً للوحاته فى جمعية «اتيليه القاهرة»، وفى عام ١٩٦٧م سافر إلى أسبانيا، بدعوة من اللجنة المنظمة لصالون الخريف العام ليعرض لوحاته فى صالون «فلاسكس» بمدريد، وفى العام نفسه أصدرت الجمعية الملكية قراراً بتعيين الفنان محمد صبرى عضواً أكاديمياً مراسلاً بها. وبهذا التكرم يعتبر الفنان محمد صبرى أول فنان مصرى يحظى بهذه العضوية الشرفية فى أعرق وأقدم أكاديميات العالم، والتى تضم الصفوة من كبار فناني أسبانيا. وفى عام ١٩٧٨، أقام معرضاً خاصاً فى صالون صندوق الانخار فى مدينة «المريا» وقامت دائرة المعارف الأسبانية المشهورة باسم «أسباسا» بتسجيل اسم الفنان محمد صبرى وسيرته ونشاطه الفنى المتصل مع لوحاته من أعماله بالألوان. وفى العام نفسه الذى يعتبر من أهم أعوام الفنان ازمناراً، وقع عليه الاختيار عضواً فى لجنة التحكيم فى صالون الخريف العام الذى أقيم فى مدريد.

وفى عام ١٩٧٩م أقام فناننا الكبير معرضاً للوحاته فى المركز الثقافى المصرى بباريس، ونال نجاحاً كبيراً وكتبت مجلة «جورنال دى لارت» مقالاً مطولاً عن أسلوبه، وتكريماً له أقامت وزارة الثقافة الأسبانية معرضاً شاملاً للوحات الباستيل التى أنجزها فناننا محمد صبرى، للتجول به فى تسعة متاحف فى محافظات أسبانيا، وذلك فى المدة من أكتوبر ١٩٧٩م إلى يونيو ١٩٨٠م .

وعن تصوله من رسم البيروترية إلى رسم لوحة ذات موضوع، يقول ببساطة شديدة جداً :

«إن أي لوحة تتخوى على مجموعة من الأفراد أو على فرد واحد هي بيروترية داخل اللوحة، موظف لأداء دور داخل هذه اللوحة» .

ويستطرد الفنان محمد صبرى قائلاً :

«في الحقيقة إن الحياة الشعبية بالنسبة لى هي حياة ملهسة وموحية وتعطيني ثراءً غير عادي، ونجد ذلك في «معركة بروسعيد» وقد صورتها في لوحة حوالي ٢,٥٠ وأنا شخصياً معجب بالبيئة المصرية والحارة الشعبية والمناظر الشعبية، لأن كل هذا مهم جداً جداً لحياتنا الحديثة، لأن التقدم لا يأتي من فراغ، ومن له حضارة مثل مصر لابد أن يستلهم منه من هذه الحضارة، وهي تتجلى بصورة واضحة في الأحياء الشعبية المصرية» .

ولكن أود أن أشير هنا إلى ضرورة الحفاظ على كيانات وهذه الأحياء العريقة، لأنني عندما أعود إلى حى من هذه الأحياء لأرسم لوحة أخرى برؤية مختلفة فلا أجد غير تشويه لفن نادر وتلوث حضارى .

ولابد هنا أن أقول أيضاً : إن هذا لا يحدث في أي مكان في العالم، بل على العكس نجد مثلاً في أسبانيا ترميماً للآثار، واهتماماً غير عادي بها، لدرجة أنه لا يمكن طلاء جدار واحد دون الرجوع للسلطات والجهات المختصة، حيث لا يمكن أن يחדش تاريخ أو أثر لأنه ملك للإنسانية كلها، ولذلك فأبني أهتم بشكل خاص - بمحاولة رصد كل ما تقع عليه عيني من أحيائنا الشعبية الجميلة فهي كنز ثمين، لأن هذا يعتبر تاصيلأ حضارياً، وتوثيقاً للعادات والتقاليد والقيم، ومن أجل هذا أهتم بالقاهرة القديمة وأحيائها الشعبية.

والمواقع إن الأحياء الشعبية في الأندلس تشبه إلى حد كبير الأحياء الشعبية المصرية مع الفارق؛ إذ يوجد في أسبانيا اهتمام غير عادي بالأندلس من حيث الحفاظ على تراث هذه الأحياء .

ولقد سجلت في لوحاتي الحضارة العربية الموجهة في الأندلس وقرنطاة وأشبيلية في حوالي ٣٠ لوحة، وأقمت بها معرضاً في مدريد .

إن العلاقة بين الفن المصري والأسباني واضحة، ولكن الاختلاف في مدى الاهتمام . فسنجد أنهم قد اهتموا بالعمارة الإسلامية ورموها، لأنهم يعتبرونها أحد مصادر الدخل القومي.

وما أستطيع عمله هو الدعوة إلى المزيد من الاهتمام بالعمارة الإسلامية الموجودة في مصر، وسوف تكون مصدراً سياحياً عظيماً .»

وفي حوارٍ معه، قال الفنان محمد صبرى :

«في الحقيقة أنا أهتم بالضوء، لأنه عنصر هام جداً، فعندما تكون اللوحة «فلات» أتأهبها أكثر من مرة، إلى أن أصل إلى وضع معين لسقوط ضوء الشمس على اللوحة بشكل يرضيني، ويخدم المعنى الذي هو موضوع اللوحة.

واهتمامي بالضوء يجعلني أنتظر الشمس لتعمر على اللوحة باكثير من شكل، حتى تصل إلى نقطة معينة، تكون دائماً أكثر إضاءة، لأنه في حقيقة الأمر ترضيني اللوحة المضيئة والألوان المبهجة، على عكس الألوان الداكنة والإضاءة الخافتة التي لا تضفي ظلالها لولا تحدد ملامح اللوحة وأؤكد أن الضوء هو الذي يعطي روحاً وخاصية للوحة الفنية.

فالألوان المضيئة تعطي إحساساً بالبهجة، وتضفي على المتلقي الشعور بالفاؤل والأمل .

وهذه سمة مميزة للفنان محمد صبرى الذي يعشق عمله. وكما يقول :

«نعم فعلاً، أؤكد أنني أحب عملي وأنفعل به، وأريد لمن يرى لوحاتي أن يشاركني هذا الإحساس بالتفاؤل والرضا والنضارة والجمال.

وهذا لا يمنع أنني أحياناً أعبر في لوحاتي عن انطباع قد يكون حزناً، ويظهر هذا بوضوح في لوحة «البهارسيا» .

ويؤكد الفنان محمد صبرى على حرية الفنان في استخدام ما يراه ملهماً له ويثري عمله الفني، ويضيف إليه بشكل فَعَال، ولكن المهم هو الفن ذاته، بصرف النظر عن شتى الاتجاهات والمدارس والأساليب، فإن استخدام أو عدم استخدام الصورتغيات الشعبية في العمل الفني يرجع إلى الفنان نفسه، بحيث إنه لو أحسن استخدامها فسوف تكسب عمله أفاقاً جديدة، والرجع النهائي في ذلك هو إحساس الفنان بالعمل الذي يؤدیه، بما يمكنه أن يثري هذا العمل .

معنى ومضمونها، وتضيف للمجتمع قيمة إلى جانب قيمتها الفنية، لأن الفن رسالة تناقش قضايا المجتمع إلى جانب إبراز معالم الجمال فيه.

وأتى ختام اللقاء مع الفنان محمد صبرى ..

أثار الفنان قضية تعكس الإحساس بالحيرة ...

فكما يفرح ويحزن في أن أن العالم يعرف عن الفنان محمد صبرى أكثر مما نعرفه نحن .. هنا في بلده، التي أنطق أحيائها الشعبية وأثرها بالأمالة والجمال، حتى أننا نكاد نسمع في لوحاته صوت المصريين وحركتهم وبض الحياة الشعبية الثرة لدلّل الصمت المعماري للحى الشعبى.

وعندما تنتقل أصابع الباستيل إلى أسوان، نكاد نلمس أشعة المراكب المطوية في صمت، ونكاد نشعر تقاربها الأليف مع بعضها البعض لتكون تحت عين الفنان، تهيج له أعظم لحظة نادرة للإبداع والخلق .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء الميوى المتدفق، يضيئها شعاع من ضوء شمس مصر الدافئة، ويتخلل انحناءاتها وزواياها في عبقورية فذة، فهل أن الألوان لتصوير فيلم تسجيلي عن هذا الفنان المصرى العالمى يُعرف الأجيال الشابة به ؟

ووجود تراث شعبى يكون بمثابة رصيد للفنان ينهل منه ويمعّن لا ينضب أبداً، بشرط أن يوظف هذه الموتيغات الشعبية لصالح العمل .

وحيثما سألته عن بعض الجوانب الفنية الكامنة في نفس الفنان محمد صبرى ودور الفنون الشعبية ..

أجاب بأن .. هذا يبدو واضحاً في اللوحات التي رسمتها لدينة الأقصر ومعابدها، فقد ملأت نفسي بالبهجة والامل، فشعس الأقصر المضيئة وروعة المعابد الأثرية، وانعكاسات الشمس عليها كان له أكبر الأثر على رسم لوحاتي التي صورت فيها هذه المعابد الخالدة في لحظات خالدة .

أيضاً عندما تضيء الشمس بشكل لا يوجد إلا في الأقصر، كل جنبات المعبد تلهمنى لتسجيل لحظات إبداعية تاريخية .

لقد اختير محمد صبرى ليكون الرجل العالمى لعام ١٩٩٣ وهذا هو آخر لقب أطلق عليه بعد أنقاب عديدة منها ملك الباستيل من مصر وبغيره كثير وكلها عالمية..

إلى أى مدى كان أثر هذه الألقاب على الفنان ؟ قال محمد صبرى: في الحقيقة إن هذه الألقاب تسعدنى وتشجئنى، ولكن أحب إلى قلبى وعقلى أن أرسم لوحة ذات قيمة وتتوافر فيها عناصر اللوحة الفنية الراقية التي تحمل



الندوة الدولية حول الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية

صفية حلمى حسين

الشعبية، وشارك فيها العديد من العلماء المشهورين وخبراء الحرف اليدوية والمنظمات الحرفية المحلية، بهدف لفت الأنظار إلى عظمة التراث التقليدي للدول الإسلامية، وإثارة انتباه شعوبنا إلى قيمة هذه الثروة، وضرورة المحافظة على هذا التراث العريق، الذى لم يأخذ حظه من التعريف والانتشار فجاء تنظيم مثل هذا النشاط على المستوى العالمى ليتناسب مع مستواه والاعتراف بما قدمته وتقدمه الثقافة والمضاربة الإسلامية للفنون والحرف اليدوية، وتقديرًا لمساهمة الحرفيين بعطائهم وإنتاجهم الفنى، وأساعدهم على الاستمرار فى عطائهم، بتوفير وتحسين ظروف إنتاجهم؛ إذ إنهم العنصر الأساسى فى استمرارية التراث الإسلامى والمحافظة على بقائه.

وإقامة هذا الاحتفال العالمى الكبير لحرفى الدول الإسلامية هو الثمرة التى أسفر عنها نجاح الندوة الدولية «حول أفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية» التى أقيمت بالرباط فى المغرب خلال أكتوبر ١٩٩١، والتى نظمتها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، بالتعاون مع البنك الإسلامى للتنمية بجدة وجمعية رباط الفتح فى مدينة الرباط بالملكة المغربية. وكانت هذه الندوة

ظهرت مدينة إسلام آباد فى أروع صورها يوم افتتاح أعمال الاحتفال العالمى الأول لحرفى الدول الإسلامية فى ١٠/٧/١٩٩٤م؛ إذ تزامن هذا اليوم مع اليوم الوطنى للمدينة التى ارتدت أبهى حللها.. وشاركت فيه مجموعات من فرق عديدة من جهات العالم المختلفة ضمت الفنانين والكتاب والمفكرين والموسيقيين والمواطنين العاديين والحرفيين وغيرهم لتقديم العروض الفولكلورية والأزياء التقليدية وغيرها.

وقد قام رئيس الجمهورية بتكريم أربعة حرفيين من أفريقيا والعالم العربى وجنوب آسيا وآسيا الوسطى، وواحد عن كل من المناطق المختلفة للدول الأعضاء، بوضع عمامة وشال على رأس كل من المبدعين الأربعة تقديرًا لتمييز كل منهم فى مجال حرفته، وقد نال هذا التكريم، ممثلًا لمصر وللمجموعة الدول العربية وأفريقيا، محمد طه مصطفى الحرفى المصرى المتميز فى حرفه الخياصية.

ثم أقيم استعراض فولكلورى كبير قاده الموسيقى المعروف «نصرت فاتح على» الذى تقدم المسيرة الفنية الكبرى لحماية التراث الحرفى والتى ضمت العديد من فرق الفنون الشعبية المحلية والدولية، بعروضها الفولكلورية وأزيائها

الفترة من ١٠ - ١٢/١/١٩٩٤م، لمناقشة مجموعة المسائل المتعلقة باتفاق تطوير المهارات التقليدية. كما قام المشاركون بمعالجة وضع الحرف اليدوية، واقتراح السبل والوسائل الكفيلة بإحيائها، والوصول إلى تفهم مشترك بشأنها، والحث على تحريك نشاطات ومشروعات جديدة، وقد وفرت الندوة تجربة فريدة للعلماء والاكاديميين والخبراء من الدول المختلفة من المنطقة وخارجها لتبادل وجهات النظر، ومناقشة المشروعات ذات الاهتمام المشترك، وبحث الخطوط الرئيسية لتوفير الاتجاهات المستقبلية لضمان إحياء الابتكار في الحرف اليدوية في الدول الإسلامية خلال العقد المقبل.

وكانت أهداف الندوة العمل على تحقيق الطموحات التالية:

- تقييم الوضع الراهن لمستوى الابتكار في هذا المجال في العالم الإسلامي وتحديد الأطر المستقبلية؛ بهدف تطوير الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للصناعات الحرفية.

- مناقشة الإجراءات التي يمكن اتخاذها لتفادي خطر فقدان القيم والتقاليد الإسلامية الأصيلة التي تميز هذه الصناعات والمحافظة على طبيعتها.

- تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفي لتحثهم على الابتكار والإبداع في تنمية هذه الصناعات.

- تقديم حوافز وجوائز لدفع الشباب للمشاركة والوصول إلى صناعات حرفية متعددة دائماً في هذا المجال.

وتعتبر هذه الندوة أول مؤتمر دولي من نوعه في العالم الإسلامي حول التجارب الخاصة للدول الأعضاء في موضوع الابتكار والإبداع في الحرف اليدوية الإسلامية، والمشاكل عسبيل حلها، لوضع السياسة التي تؤدي إلى إنعاشها، وتطوير برامج العمل التي توصل إلى استراتيجيات للتعاون الدولي في هذا المجال.

وقد شارك في هذه الندوة سبعة وأربعون خبيراً من الدول الإسلامية وغير الإسلامية على مدى ثلاثة أيام، ناقشوا فيها عدداً من المواضيع المهمة المتعلقة بموضوع «الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية»

وقد عبر أ.د «أوكس» مفتي المنير التنفيذي لوك فيرسا في الندوة الدولية «الإبداع في الحرف الإسلامية»، بعد ترجيحه الحار بالحاضرين، وعلى الأخص المشاركين من غير الدول الإسلامية - عن تمنياته بنجاح الندوة، وشكر الحاضرين على تلبية الدعوة.

ملقى مهماً لخبرات متعددة من خلال الهيئات والدول المعنية بهذا القطاع. وتميزت بتوقع الموضوعات التي طرحت للمناقشة، وفعالية التوصيات التي اتخذت، تلك التي فتحت أفقاً واسعة للعديد من مشروعات التنمية في ميدان الصناعات التقليدية، وكذلك مواكبة هذا الحدث لتطلعات الخطة العشرية لمنظمة اليونسكو لتطوير الحرف اليدوية في العالم، وتنفيذاً للتوصية الثالثة من ندوة الرباط والتي نصت على الآتي:

أكد المجتمعون على الحاجة الماسة لإثارة الانتباه الإقليمي والدولي لأهمية الحرف اليدوية الإسلامية، وإبراز صيرورتها الحقيقية على الساحة الدولية من خلال إقامة الاحتفالات الدولية التي يمكن فيها عرض المشغولات الإسلامية المتميزة والوسائل المختلفة المطبقة فيها. وقد تم الاتفاق على أن يقوم مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول بتنظيم الاحتفال العالمي الأول للحرف اليدوية الإسلامية في دولة الباكستان خلال شهر أكتوبر ١٩٩٤م بالتعاون مع المجلس العالمي للحرف اليدوية لمنطقة آسيا ومؤسسة «لوك ميرسا» التابعة لوزارة الثقافة بدولة باكستان، كما أكدت الندوة على أهمية إنجاز مثل هذا النشاط الحيوي المهم مرة كل ثلاث سنوات.

إن تنظيم هذا الاحتفال لحرفي الدول الإسلامية (كما هم في مواقع العمل) وكذلك العرض الشامل للحرف اليدوية المعاصرة للعالم الإسلامي، وعقد الندوة الدولية حول موضوع «الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية»، وما شكله من حدث مهم على المستوى الدولي، وكذلك عقد الاجتماع الأسبوعي الثامن عشر للمجلس الدولي للحرف اليدوية، واجتماع خبراء اليونسكو لتقييم الخطة العشرية لتنمية الحرف اليدوية، وجوائز لوك فيرسا - أوسيا للحرف اليدوية، وسوق الحرف اليدوية، وكذلك المنتجات الثقافية المعدة للبيع من شرائط الكاسيت المرئية والمسموعة، والكتب والإصدارات الخاصة بموضوعات الفولكلور والفنون والحرف اليدوية والثقافية، وجناح الحرير الخاص برحلة الحرير الصيني، وكذلك عروض الفولكلور والحفلات الموسيقية. كل ذلك مجتمعاً أضفى على هذا المهرجان الكبير صفة الشمول.

وقد قام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ومؤسسة لوك فيرسا بالتعاون مع هيئة الإغاثة الإسلامية العالمية ومنظمة اليونسكو بإقامة الندوة الدولية حول موضوع الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية، في

وقال: إن الأساس في الإسلام هو الانتماء الكامل... العمومية والتفوق هما أساس الإبداع في الفن الإسلامي والثقافة. «وفي نظري فإن الإبداع هو انصهار العوامل التي تبتدع متناقضة، وإن كانت في حقيقتها متكاملة، فالذاتي والشمالي يتدمجان مَخْلُوق نوعيات جديدة من التعبير الثقافي.

فالإبداع الإسلامي عملية مستمرة للانتماء والتوحد، وإبداع الفنان عندما يندمج مع الرؤية الشاملة للإسلام يخلق تعبيرات متجددة دائماً، والإسلام يجعل الارتباط بينهما مفيداً.

كما قام السيد محمد مساوي بقراءة رسالة رئيس منظمة المؤتمر الإسلامي إلى الندوة حول الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية قال فيها: إن شمول برنامج الندوة وأبحاث الخبراء المرموقين والمتخصصين في الفنون التقليدية لا يسمع إلا بالقليل لمساهمة بالرأي في مثل هذا الموضوع المهم، وهو الابتكار في الفنون التقليدية؛ حيث يتشارك الإلهام مع المعرفة والبيئة لخلق تعاون فعال يؤدي إلى الفهم الصادق لتراثنا. فليتنا أن نتذكر أن الوحدة والتعدد والمصيرية من خصائص التراث الإسلامي والعالم الإسلامي.

كما ألقى الدكتور أكمل الدين مدير عام مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية في استانبول كلمة عبر فيها عن سعادته بتحقيق إقامة هذه الندوة التي استمر تحضيرها الستين الماضية مع لوك فيرمسا. كما أشار جان ميشون، وهو باحث متخصص، عمل لعدة سنوات خبيراً في اليونيسكو وبرنامج الأمم المتحدة للتنمية في مجال المحافظة على المدن والفن والحرف الإسلامية، وهو أيضاً مؤرخ متخصص في الدراسات الإسلامية، أشار إلى أن مصادر الإلهام التي استمرت ١٤ قرناً لم تجف، ومازالت الطبيعة قائمة كما نظمها الحكمة الإلهية وتعاليم القرآن الكريم والسنة.

كما أن الأساليب الموروثة عبر الأجيال السابقة مازالت ملهمة بأعمال فنية غنية بالابتكار، متجاوبة مع الحاجات القائمة للمجتمع ومتساوقة مع روح الإسلام.

وقد شاركت مصر في الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية (كما هم في مواقع العمل)، الذي أقيم من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، بناءً على الدعوة التي وجهها لوك فرسا وأرسبكا إلى المركز القومي للفنون التشكيلية والإدارة العامة للمراكز الفنية للاشتراك في نشاطات الاحتفال.

وقد سافر على رأس الوفد المصري الفنان عز الدين نجيب مدير عام المراكز الفنية والسيد على إبراهيم على مدير مركز الخزف قوسميرا للمعرض وخمسة من الحرفيين. وأوقدت الإدارة العامة للمنظمات الدولية بالعلاقات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روما السيدة إنعام سليم منسقاً.

وقد شاركوا جميعاً في المسيرة الفنية التي ضمت مؤايد الحرفيين والفنانين والكتاب والإعلاميين من جميع بلاد العالم.

اشتركت مصر بمختارات من الحرف التقليدية في المعرض الذي أقيم بمتحف لوك فيرمسا، وشاركت في ورشة العمل التي أقيمت بقصر الاحتفال في الأستاذ الرياضي؛ حيث قام الحرفيون الخمسة: محمد طه مصطفى - خيامية، وحسن محمود شريك - النقش على النحاس، وسعيد محمد علي - الطلحيم بالصنف، وسعيد حامد مرعي - خزف، وصابر عبد الرحيم - النسيج المرسمة. بممارسة العمل يومياً وليلة عشرة أيام أمام عدد كبير من الزوار المعجبين بإنتاجهم، واستمروا في العمل حتى موعد تحكيم جوائز لوك فيرمسا - أرسبكا.

قامت لجنة التحكيم برئاسة المؤرخ المتخصص في الدراسات الإسلامية: جان لوى ميشون بمعاينة الحرفيين أثناء إنتاجهم الأعمال المشتركة في المسابقة على مدى أربعة أيام متصلة، ثم أعلنت النتيجة في مهرجان فني ضخم في استاد العاصمة، يوم ١٥ أكتوبر، ففاز الخزاف سعيد مرعي بالجائزة الأولى، وفي النقش على النحاس فاز حسن محمود شريك بالجائزة الثالثة، وفي الخيامية فاز محمد مصطفى بالجائزة الرابعة، والأخراش بشهادات اشترك في الاحتفال. كما حصلت مصر على درع الاحتفال.

وقد اختيرت السيدة إنعام سليم مدير عام المنظمات الدولية بعلاقات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روما بإلقاء كلمة مصر في ختام الندوة الدولية حول موضوع الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية في ١٢ أكتوبر وبالنسبة عن مجموعة الدول العربية. وفيها قدمت اقتراحاً بدعوة المهرجان الدولي الثاني لعقد دورته القادمة عام ١٩٩٧ في مصر، وقد لاقى الدعوة ترحيباً كبيراً من رئيس الندوة والوفود المشاركة كما قدمت مجموعة مختارة من الكتب والمجلات المصرية باللغة الإنجليزية في مجالات الفنون والثقافة؛ قامت العلاقات الثقافية الخارجية بإعدادها، وعرض شريط فيديو لأعمال المعرض الذي أقيم بوكالة الغوري عام ١٩٩٤ للحرف التقليدية.

الدعوة الدولية عن «الابتكار في الحرف التقليدية الإسلامية»

إسلام آباد - باكستان ١٠ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٤

ملخص القرارات والتوصيات

أقيم الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية (كما هو إنشاء العمل) في إسلام آباد - باكستان، لعرض الحرف المعاصرة الموجودة في العالم الإسلامي حالياً وصاحب هذا الاحتفال إقامة الندوة الدولية حول «الابتكار في الحرف التقليدية الإسلامية»، وهو حدث علمي مهم، ليس للبلاد التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي وحدها، ولكن للعالم أجمع. كما أقيم اجتماعان دوليان أخران مهمان في الندوة نفسها، أحدهما اجتماع خبراء اليونسكو عن الخطأ العشرية لتطور الحرف، وكذلك اجتماع المجلس العالمي للحرف.

وقد كانت الندوة الدولية التي أقيمت بالرباط في أكتوبر ١٩٩١ من «أساق تسمية الصناعات التقليدية بالدول الإسلامية» هي الدافع لهذا الحدث المهم، تلك التي أقامها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أريسيكا) بالتعاون مع البنك الإسلامي للتنمية وجمعية رباط الفتح وكانت بمثابة البذرة القيمة لتبادل الخبرات بين منظمات الدول التي تعمل في المجال نفسه؛ حيث أثرت مراضيع متخصصة للتطور المستقبلي في مجالات متنوعة كثيرة متوافقة مع الخطأ العشرية لليونسكو لتطور الحرف في العالم. وبالتحديد، فإن جنود هذا الحدث تتمثل في البند الثالث من توصيات ندوة الرباط.

وقد أقيمت هذه الندوة بالتعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أريسيكا) باستانبول ومعهد لوك فيرسا إسلام آباد، ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية بجدة واليونسكو باريس - وذلك في الفترة من ١٠ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٤م في حضور رؤسائهم السياسات والمخططين والمنفذين الحرفيين من البلاد المختلفة، وكذلك ممثلين عن المناطق والمنظمات الدوائية والمنظمات غير الحكومية؛ حيث اجتمعوا ليقاسموا الخبرات ويتبادلوا الآراء في المشاكل والأفاق المتعلقة بتشجيع الابتكار في الحرف؛ بهدف التوصل إلى معالجات جديدة، وحلول لبعض المشاكل التي تعترض هذه الحرف.

وقد دارت الأبحاث حول ما يعرقل تطور المهارات التقليدية في العصر الحديث، وناقش المشاركون الحالة الحاضرة للحرف وقدموا اقتراحاتهم بخصوص طرق

ووسائل تعميق التفاهم المتبادل حول الموضوعات المطروحة، وفتح المجال أمام نشاطات جديدة، وهي المرة الأولى التي تقدم فيها تجربة فريدة للباحثين والمنظرين والخبراء من بلاد مختلفة داخل وخارج المنطقة.

وقد تم في الندوة التعمق في بحث المراضيع الأساسية التي تصدب الاتجاهات المستقبلية الخاصة بالابتكار في الحرف التقليدية في دول منظمة المؤتمر الإسلامي في العقود القادمة.

الأهداف

من أهداف الندوة جمع سلسلة من المنظمات والأفراد المعنيين بالحرف ليتمكنوا من الآتي:

● تحديد الحالة الحاضرة للابتكار في العالم الإسلامي والإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي يجب اتخاذها لتطور هذا القطاع في المستقبل.

● مناقشة الإجراءات التي يمكن اتخاذها للمحافظة على عدم ضياع القيم الإسلامية والاتجاه إلى المحافظة على إبداعات التراث الحرفي الإسلامي.

● تنظيم المسابقات من أجل تطوير هذه الفنون؛ لتنمية روح الابتكار عند شباب الفنانين.

● منح الشباب الجوائز كحافز يهدف إلى تشجيعهم على إنتاج أعمال جديدة.

برنامج وموضوعات الندوة

تقدم المتحدثون الأساسيون بأبحاث متنوعة في موضوعات مختلفة، تنحصر في الآتي:

- «الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية: من منظور تاريخي» (موضوع عام).

- الحرف اليدوية والعمارة الإسلامية - جوانب من إبداعات الحرفيين

- عنصر الابتكار في فن الخط.

- الرؤية الابتكارية في فن المنمنمات.

- التصميم في الأرابيسك، ومظاهر الإبداع في أشكاله.

- الرؤية الصوفية ودورها في الحرف اليدوية الإسلامية.

- الثراء والتنوع في صناعة السجاد اليدوي والكليم.

- توليف التقنيات الحديثة لتنمية الحرف اليدوية.

- الوسائل الحديثة ودورها في التعليم والتدريب على الحرف اليدوية، دور الحكومات والوكالات الخاصة.

- الرؤية للتفسيرية للحرف اليدوية من خلال الواقع الاقتصادي، العوامل المالية والاقتصادية.

- الإبداع في الحرف اليدوية.

- الطبيعة والرسم الزخرفية في الفنون الإسلامية.

وقد اشتمت مجالات الندوة: نظراً لما أبداه المشتركين من اهتمام بموضوعات لم تكن قد غطتها الجلسات الرئيسية، فتناكلت بما قدمه متحدثون آخرون. وبذلك انعكست الصورة الكاملة للمشروعات المطروحة على مدى الندوة في التوصيات والقرارات التي جمعت في ثلاثة أبواب رئيسية: المبادئ العامة، والموضوعات الرئيسية، والاتجاهات المستقبلية في الابتكار.

وستقوم أرسिका بجمع وتبويب وطبع التقرير الفصل لخطوات الندوة لنشره على الأعضاء والمنظمات المعنية والأفراد. ولكننا أمل في أن يكن التقرير النهائي مرجعاً قيماً للباحثين وواصفى السياسات والحرفيين وجميع الأجهزة والأفراد المعنيين بحالة الحرف.

وقد قدم الباحثون والخبراء المشتركين في هذه الندوة إسهامهم في الموضوعات السابق ذكرها، وناقشوها في جلسات العمل، وتبادلوا الآراء والاقتراحات والخبرات المطبقة في بلادهم، ثم تبع ذلك تقديم أوراق مختصرة للدرول الأعضاء وخبراء الحرف.

المشاركون

شارك عدد كبير من بلاد وهيئات مختلفة في هذه الندوة، فناقروا الضم على موضوعها، وناقشوا بشأنه محاور متنوعة، وقدموا حوالي أربعين بحثاً في الموضوعات المتنوعة التي تهم دول منظمة المؤتمر الإسلامي عامة والمنظمات الدولية والمؤسسات العاملة في هذا المجال، وصنّاعى السياسات والمخططين ومديرى الحرف والحرفيين والمختصين، وكذلك التجار الذين يتعاملون مع هذه الفنون.

التوصيات والقرارات

تكفلت الندوة بالتوصيات والقرارات الخاصة بالمناقشات والبحوث.

أولاً : المبادئ العامة

١ - أن تقوم البنية الأساسية بعملية تنشيط الإنتاج بجعل البيئة صالحة لإنماء عملية الابتكار.

٢ - ضرورة عمل دراسات الجدى لمشروعات الحرف اليدوية لتنظيم الإنتاج، والتأكيد على النقاط التي تدرى إلى نجاحها وتوجيه الأنظار إلى أهمية عملية التمويل.

٣ - وقف استغلال الأطفال الصغار، من الآن فصاعداً، في الإنتاج الحرفى، ورش الحرف بجهة رخص أجورهم وتلك حفاظاً على صحتهم وانتظامهم في التعليم المدرسى. وقد أخذت أرسिका على عاتقها عمل الدراسات اللازمة في ثلاثة بلاد تابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامى بخصوص هذا الموضوع، كما تقر اجتماع منظمة العمل الدولية واليونسكو لمناقشته وإصدار التوصيات اللازمة للحكومات للعمل بها.

٤ - يجب المبادرة بالإفادة من الاعتراف بصانعى الحرف والحرفيين بإعطائهم الحوافز على هيئة منح للسفر وجوائز مالية.. الخ، ولتحقيق ذلك علينا دراسة الوسائل المتطورة للعمل الحرفى لدى الحكومات الوطنية والأجهزة الإقليمية والدولية مثل اليونسكو.

٥ - على المنظمات الدولية مثل اليونسكو أن تساهم في الدراسة والمحافظة على المدن الإسلامية والفنون والحرف. وعلى ذلك فإنه من الضرورى لمل هذه المنظمات التى تتلقى طلبات للمساعدة أن تتأكد من وجود رغبة سياسية قوية للارتقاء بالفنون والحرف من الدولة الطالبة، بالإضافة إلى تقديم الفواة الأساسية للعمل، وهى: العنصر البشرى والمادى، لتأكيد جدية العملية ومتابعة المشروعات التى تقوم المنظمات الدولية بالمساهمة فيها.

ثانياً : الموضوعات الرئيسية

٦ - على كل المسؤولين وذوى الإمكانية، بما فيهم السلطات الوطنية والمحلية، أن يتعاونوا بشكل على وإيجابي في تمسين أوضاع الحرفيين، الاجتماعية والاقتصادية، من خلال التدريب، وإمكانية الحصول على القروض والمواد الخام ومنافذ التسويق. وعلى الوزارات المسؤولة عن الحرف أن تتكفل باتخاذ إجراء سريع بهذا الصدد، فليس المبدعون وهدم المسؤولين عن ذلك.

٧ - يجب أن تتضمن خطط التطور الاقتصادية الوطنية ترويج الحرف التقليدية، فحركة تطور الحرف يجب أن تكون محل الاهتمام؛ لأن عائد الريح من استثمار الحرف التقليدية غالباً مايكون أعلى منه في قطاعات الاستثمار الأخرى كالزراعة وبعض الوحدات الصناعية.

٨ - يجب أن تؤخذ في الاعتبار أهمية السوق السياحية باعتبارها محركاً رئيسياً لفتح أسواق جديدة، التجربة الإندونيسية في «سواق حرف القرية» لجذبة باتباعها؛ إذ يجب أن تقام معارض للحرف عالية الجودة في كل مدينة سياحية.

٩ - مراكز التصميم الإقليمية على النظام الإندونيسي من الممكن أن تقوم بعملية تسويق المنتجات التقليدية على أنها هدايا بجانب وظيفتها الأصلية.

١٠ - المركز الدولي للابتكار، المنتظر إنشائه في باكستان، سوف يكون على هيئة ملتقى عام، حيث يمكن للحرفيين المسلمين أن يتقابلوا مع زملائهم، ويغيرهم من التخصصين، لتبادل الآراء ومقارنة التقنيات والنماذج، وبذلك يحصلوا على منابع إلهام صادرة من المحيط نفسه الذي لا ينضب من الجمال الإلهي والحكمة.

١١ - على الحكومات الوطنية اتخاذ الإجراءات لصماية ومساعدة أمهر الحرفيين واكفاهم على ممارسة ونقل فنهم إلى الأجيال الجديدة، باعتبارهم «كنوزاً وطنية حية» وذلك نظراً لأهمية المحافظة على حياة أرقى أشكال المهارة الحرفية للذين يتبنون ما يطلق عليه «أعمالاً متحفية»، وهذه الأعمال مازالت تجد مشترتين من العالم أجمع في جميع أنواع الحرف.

ثالثاً : إرشادات مستقبلية للابتكار

١٢ - إن إنعاش الابتكار يتم عن طريق توسيع مجال الابتكار في بيئة بلا تحكم، وتشجيع على رؤية أشياء جديدة، وإتاحة وقت كاف للتأمل.

١٣ - إن استخدام التقنية الحديثة لعمل خطط علمية للإنتاج تعتبر ضرورة ملحة لتطوير وتنمية المهارات، وتميز الابتكار والجودة العالية.

١٤ - مع الاحتفاظ بمنهجية التعليم المتبعة في جميع المجتمعات المنظمة، يجب أن يترك مجال للتجارب على الابتكار والبحث في المجهول؛ لكي نجد الطول الجديدة الأفضل.

١٥ - إن استمرارية ممارسة المهارة التقليدية خارج نطاق أسرة الحرفي ضرورة حتمية لتعليم التثريين.

١٦ - على مدارس الفن ومعاهده أن تُدخل تعليم الحرف في برامجها، ليس بهدف خلق حرفيين مهرة، ولكن لجعل صانعي القرار أكثر حساسية بالنسبة إلى الفنون والحرف.

١٧ - يجب أن تتضمن برامج دراسة الحرف مبادئ إدارة الأعمال والتسويق والخطط الاقتصادية.

١٨ - إن استخدام الأشكال التقليدية بتقنيات ووسائل جديدة وكذلك استخدام تكنولوجيا الكمبيوتر، يجب أن يتم على ضوء النواحي التجارية والتغير الاجتماعي.

فمثلاً يجب المحافظة على الخواص الأصلية لنسيج المسجاد مع التاكيد من قابليته للتداول التجاري، ويجب تشجيع الجمع بين استخدام الضامات التقليدية والتكنولوجيا المتطورة، وعلى الدولة أن تتولى حماية الأصالة.

١٩ - يجب استكشاف اتجاهات جديدة لرعاية الحرف في المجتمع المعاصر، عن طريق الصلوة والقطاع التعاوني للدولة.

هذا، وقد شارك في هذا الحدث وفود من البلاد الآتية :

أفغانستان - أذربيجان - أستراليا - الجزائر - بنجلاديش - كندا - الصين - كوستاريكا - كرواتيا - الدانمرك - مصر - فرنسا - إيران - الهند - أندونيسيا - الأردن - كوريا - الكويت - كازاخستان - لبنان - مالي - ماليزيا - موزمبيق - المغرب - نيبال - النيجر - باكستان - فلسطين - بابوا - غينيا الجديدة - قطر - سريلانكا - المملكة العربية السعودية - سيراليون - جنوب أفريقيا - إسبانيا - سوريا - تاتارستان - تونس - تازاكستان - تايلاند - تنزانيا - تركيا - المملكة المتحدة - الولايات المتحدة الأمريكية - أوروبا.

وقد انتهى الاجتماع بالتصويت على الاعتراف بفضل حكومة باكستان، وعلى الأخص وزارة الثقافة، لترحيبها الحار وكرمها ومساعداتها التي مهدت لنجاح هذا الحدث، وقد عبر المشاركون عن شكرهم للهيئات المنظمة أرسكا استانبول، ولوك فيرسا إسلام آباد؛ للإجراءات الفعالة والمجهودات الصعبة التي بذلت لعقد هذا الاجتماع، كما شكروا يونيسكو باريس ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية. كما شكر المشاركون رؤساء الجلسات، وعبروا عن تقديرهم للأبحاث المشاركة، وعلى الأخص المتصلة بالموضوع الرئيسي.

كما شكروا المترجمين وهيئة السكرتارية على مجهودهم النؤب.

التوصيات المقدمة من المجموعة العربية

المشاركة في المؤتمر

١ - دعوة الحكومات المحلية إلى تشجيع إنشاء الاتحادات وال نقابات الحرفية.

٢ - التخطيط لإعطاء الحرفة وظيفتها السابقة في الحياة اليومية.

٣ - الاهتمام بالمحافظة على الهوية المحلية التراثية في التخطيط للتنمية السياحية.

٤ . اعتماد تدريس مادة الحرف في المناهج الدراسية منذ الصفوف الابتدائية.

٥ . دعم إنشاء مراكز تدريب حرفية في كل من لبنان وسوريا ولبنان بصورة خاصة من قبل المنظمات العالمية والحكومات المحلية.

٦ . استضافة بعثات من البلاد العربية للتدريب في الخارج على الاعمال الحرفية.

٧ . التعاون بين الدول العربية والإسلامية لتبادل الخبرات باستضافة الحرفيين.

٨ . مطالبة المنظمات الدولية بإقامة دورات تدريبية على اللغات الأجنبية.

٩ . المساعدة في إقامة مراكز محلية وعالمية للتسويق الحرفي وخلق قنوات تبادل بين الدول.

١٠ . تشجيع نشر وطبع الدراسات والمعلومات الخاصة بالحرف محلياً ودولياً.

جوائز لوك فيرسا - ارسیکا للحرف اليدوية

(لمبدعين من الحرفيين)

تم تنظيم أول برنامج لجائزة لوك فيرسا - ارسیکا لمبدعي الحرف اليدوية، بالتعاون مع المنظمات والمؤسسات المعنية بدعم هذا البرنامج، ضمن نشاطات الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية، الذي عقد في إسلام آباد من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤ لتحقيق الأهداف التالية:

- إثارة الانتباه الإقليمي والدولي لأهمية الحرفيين، من خلال تقديم وعرض منتجاتهم المميزة وتقدير مساهماتهم الكبيرة في تطوير هذا القطاع.

- التعريف بأعمال المتفوقين من الحرفيين في المناطق المختلفة بهدف خلق فرص التعاون وتبادل الخبرات والتقنيات التي يستخدمها حرفيو الدول الأعضاء.

- ضرورة تصديق المجالات الفنية التي تعكس روح التراث الإسلامي والإفادة من الفن الإسلامي، بهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفي، ووضع الخطط للمساعدة على الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، وتحديد طريقة التعاون في ميدان الحرف اليدوية.

- رسم وتحديد سياسة عملية لضمان إحياء الابتكار للخرج بضعة عمل تنهض بالحرف اليدوية، تقديراً لقيمتها

الثقافية والاقتصادية والتراثية للدول الأعضاء، والعمل على تنمية هذه الفنون، وحث شباب الحرفيين على الابتكار والإبداع بتقديم الجوائز والحوافز للمتفوقين منهم.

وقد منحت الجوائز لإحدى عشرة حرفة برافق ١٠٠٠ دولار لكل حرفة، موزعة على أربع جوائز. الأولى للتميز، والثانية لابتكار، والثالثة للتصميم، والرابعة للابتكار في تقنية مستحدثة.

- وشملت الجوائز الخزف والفخار وأعمال الزجاج اللؤلؤ ورسم المنمنمات والسجاد والكليم والنسيج والتطريز وأعمال الخشب والجلد والحرف المعدنية والمجوهرات والصناعات اليدوية المستخدمة في العمارة .

وقد أقيم هذا الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية يوم ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، حيث وزعت الجوائز النقدية والشهادات التقديرية لتكريم عدد من الحرفيين المبدعين الذين اشتركوا في المسابقة الدولية للإبداع الحرفي ، وكان من بين الفائزين عدد من المبدعين الحرفيين المصريين، فحاز بالجائزة الأولى في الخزف سعيد مرعي وفاز بالجائزة الثالثة في النقش على النحاس حسن محمود شوكت كما فاز في حرفة الخياصية محمد طه مصطفى بالجائزة الرابعة للابتكار في تقنية مستحدثة.

لوك فيرسا، المعروفة بالمعهد الوطني للتراث الشعبي التقليدي

بدأ سنة ١٩٧٤ لمبحث وجمع وتسجيل ونشر الفنون الشعبية الباكستانية والمحافظة عليها، وإنما خلال عقد واحد، من مجرد محاولة لخلق علم الفن الشعبي، إلى أن أصبح مجموعة من المشاريع والنشاطات تطلعت في جذور الوطن بأكمله.

فقد ساد في القرن الماضي احتكار المدن للفن والثقافة معتمداً على التقاليد الإقليمية والريفية، بالإضافة إلى الفنون الثقافية الوارد من الغرب، مما أدى إلى عملية تدريجية بدت على صورة محاولات القضاء على الثقافة الوطنية من جذورها.. قامت لوك فيرسا لمقاومة هذا التيار، وأسند الحاجة الشديدة للمحافظة على الشخصية المضمحلة وتقويتها، وكذلك وضع الحدود لحمايتها من التمزق حتى تنمو وتتقدم لتتكامل مع العالم الحديث. إن إعادة اكتشاف التقاليد الباكستانية التاريخية وإعادة تكاملها مع العناصر الحديثة يتطلب معرفة واسعة بجنود هذه الثقافة، ولذا كان البحث العلمي وجمع المعلومات لازماً لجميع مشاريع لوك فيرسا . كالأفلام والبحث

وجعلت مقره منطقة قصريداض التاريخي باستانبول، ليناسب مع عراقة تاريخ التراث الإسلامي.

ومنذ ذلك الحين أخذ أرسيسكا على عاتقه دراسة الحضارة الإسلامية، على مدى الأربعة عشر قرناً، تطوراتها وإنجازاتها وإبراز مظاهرها العديدة المنتشرة في العالم كله، خصوصاً وأن تقاليد العالم الإسلامي مازالت حية ومستمرة، تتناقلها الأجيال بالرواية أحياناً وبالكتابة أخرى، وقد استوجب ذلك استخدام الطرق التكنولوجية الحديثة في التسجيل، فقام بذلك الباحثون والمؤرخون والكتاب والفنانون والمفكرون المسلمون مستخدمين إمكاناتهم الخلاقة وتكوينهم الاجتماعي وقدراتهم الذهنية البديعة، لتصحيح الخرافات والمغالطات التي نشرها بعض الكتاب الأجانب الجاهلين بالتاريخ والفن والثقافة الإسلامية. وبذلك أوسع أرسيسكا المجال لفهم أعمق يساعد على تقوية أواصر الصداقة بين الشعوب، وعلى الأخص تزويد أجيالنا القادمة بالوثائق التي يُعتمد على صدقها في مجال التاريخ والفن والحضارة الإسلامية.

الاجتماع الأسبوي الثامن عشر للمجلس الدولي للحرف اليدوية من ٨ - ٩ أكتوبر

عقد المجلس الخاص بمنطقة آسيا اجتماعه السنوي هذا العام من ٨ - ٩ أكتوبر في إسلام آباد، متوافقاً مع الاحتفال العالمي الأول لحرفي الدول الإسلامية كما هم في مواقع العمل، حيث نوّشت الموضوعات الخاصة بمنطقة آسيا، والمعوقات والحلول التي طرحت لتنمية وحماية الحرف اليدوية التقليدية. وقد شارك فيه حوالي مائة من خبراء الحرف اليدوية والحرفيين من منطقة آسيا والباسيفيك.

وقد تأسس المجلس الدولي للحرف عام ١٩٦٤، عندما اجتمع الحرفيون والمربون وموظفو الحكومة في ندوة عامة أقيمت في جامعة كولومبيا في مدينة نيويورك، وتضافرت جهودهم، أفراداً وجماعات، على اعتبار الفنون والحرف جزءاً لا يتجزأ من هوية هذه الشعوب.

والمجلس الدولي للحرف هيئة غير حكومية، وغير تجارية، تنتمي إلى اليونسكو وهيئة التنمية التابعة للأمم المتحدة، وهي هيئة تعاونية تقدم المعونة التقنية في مجال تخصصها وتدعمها الحكومات والمؤسسات والتعاونيات، والمتبرعون من الأفراد، برأس المال اللازم لتحقيق هذه الأهداف.

والمجلس العالمي للحرف يدعم ويؤمن بوضع الحرف باعتبارها جزءاً حيوياً في الحياة الثقافية، ويقوم على تنمية

الميداني والتسجيل والأبحاث والأعمال الفنية الأصلية وأصول الكتب النادرة وغير ذلك. فكل ما جمع من معلومات مصفوف في أرشيف لوك فيرسا للمراجعة والبحث. وكله في متناول أيادي جميع أفراد الأمة. إنها تسجل الفن الشعبي الباكستاني، لأنه يمثل التراث الموروث في مقابل ما هو مكتسب، تسجله بالوسائل التكنولوجية الحديثة، فهي مخزن المواد الثقافية لمصالح الأجيال القادمة، وهي عضو متمم لليونسكو والمجلس العالمي للحرف والمجلس العالمي للموسيقى والمركز الآسيوي لليونسكو والمركز العالمي للمتاحف وغير ذلك.

ولما كانت لوك فيرسا تمثل الفنون المية، فإنها تقيم احتفالاً سنوياً في أكتوبر من كل عام يجذب الحرفيين والممثلين الشعبيين والمغنيين والموسيقيين وغيرهم، يتون من أقاصي البلاد ليجتمعوا ويحلموا في مكان واحد، في احتفال كبير، تشارك فيه الهيئة الآسيوية للتعاون الإقليمي والمجلس العالمي للحرف لمنطقة آسيا بآسيفيك يونيسكو.

وفي سنة ١٩٨٢ أنشئ المجلس الوطني للحرف وفروعه في الأقاليم تحت رعاية لوك فيرسا؛ ليتبادل الحرفيون والمسؤولون عن تنمية الحرف والمتخصصون والمعاد الثقافية الخبرات والأراء، وكذلك كيفية الحصول على الخدمات ووسائل التسويق وحل المشاكل والمعوقات التي تصادفهم.

كما أنها أقامت داراً لنشر الكتب والشرائط المسجلة والشرائح الملونة والصور الفوتوغرافية وغيرها. ومن أهم ما يلتفت للنظر أن لوك فيرسا تنفق ثلثي ما تقدمه لها الدولة من منح على برامج بشاعة وليس على الإدارة، وتغطي مصروفاتها من بيع الكتب وشرائط الكاسيت وغيرها من المنتجات، وذلك يملكها من مساعدة كل من يستحق المساعدة من العاملين في مجال الفنون والحرف من أول البلاد إلى آخرها، وقد بدأ ذلك يترك آثاره على الحياة المدنية والقومية ويثيرها.

أرسيسكا - مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية

إن التحديث والتكنولوجيا، والقفزات المتعددة في طريقة الحياة والمتغيرات التي نتجت عن ذلك، جعلت التمسك بتراث العالم الإسلامي وتقاليد على مر العصور ضرورة حتمية، للحفاظ على هويتنا التابعة من أصولنا العريقة.

لذلك قررت منظمة المؤتمر الإسلامي إنشاء مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية - أرسيسكا - عام ١٩٧٩،

وقد تم عقد اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم فترة الخمس سنوات الماضية من هذا العقد الذي يعتبر عقد تطوير الحرف اليدوية في العالم، والتعرف على معدلات التقدم التي أنجزت في هذا المجال. ويعتبر ما أسفرت عنه المناقشات والتوصيات علامة بارزة ذات أثر فعال على الصعيد الدولي. وقد شارك حوالى خمسون من الخبراء الدوليين والمؤسسات المختصة والمراقبين في هذا الاجتماع.

وقد وجهت السيدة مادلين جوييه نائب المدير العام لليونسكو، نيابة عن المدير العام، الشكر والتقدير لمعهد لوك فيرسا وأرسिका على مبادرتهما بإقامة الاجتماع بمناسبة الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية، وندوة إسلام آباد... وهي ثمرة اجتماع ندوة الرباط ١٩٩١م. ذات الأهمية البارزة من وجهة نظرنا؛ إذ إن أهداف الندوة تتجاوب مع اهتمامات اليونسكو لتطوير الحرف في الدول الأعضاء، وضرورة اتخاذ الإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للتطوير المستقبلي للحرف التقليدية في العالم الإسلامي، كما تتوافق مع اقتناعنا المشترك للعلاقة الحميمة التي تربط بين الحرف وحياة المجتمعات من الناحية الروحية والثقافية والاقتصادية في كل مكان.

كما أن الباحثين المرمقين والخبراء، سواء من العالم الإسلامي أو من خارجه، قد أتاحوا فرصة نادرة لتبادل مشر غنى بالمعرفة والخبرة والأفكار في كافة المواضيع، وبرز يسودها التفاهم المتبادل. وكذلك القوا الضوء على قدرة الحرف التقليدية الإسلامية على الشاغل مع الاحتياجات الحديثة. فتقاليدهما الفنية مازالت مستمرة على مدى أكثر من ألف عام، وممتدة عبر مساحات جغرافية شاسعة.

وقد اختتم المهرجان والمؤتمر والندوات بهفل كبير قدمت فيه عروض فنية؛ موسيقية وغنائية وأقصه من الفنون الشعبية الباكستانية أضفت على هذا الاحتفال العالى طاباً متميزاً. وفيما يلي ملخص الدراسة التي قدمتها كاتبة هذه السطور .

القيم الإنسانية الكامنة فيها، وتوثيق أواصر الإخاء بين حرفيي العالم، وتقديم المساعدة والنصيحة للحرفيين، وترويج المعرفة بينهم والاعتراف بأعمالهم، كما يقوم بدور الوسيط للتعاون بين الهيئات المهتمة بالحرف، وكذلك توحيد هيئات الحرف الوطنية؛ إذ إن الجمعية العمومية للمجلس تعتبر أية مؤسسة أو جمعية أو هيئة حكومية لدولة ما، هي الممثل للحرف والحرفيين في بلادها.

كما أن المجلس يساعد على تبادل الحرفيين بين الدول الأعضاء للدراسة والعمل وإلقاء المحاضرات، والبحث عن وسائل لنشر وتأكيد وتركيز برامج التبادل الدولية. وحالياً أصبح المجلس العالمي للحرف يوجد في خمس مناطق، وهي: آسيا وأفريقيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية، ويشترك فيه تسع وسبعين بلداً، ومن المتوقع أن يزيد عددهم عن ذلك، وقد حدد هؤلاء المختصون الذين يمثلون المجلس العالمي للحرف قيمة الحرف والحرفيين ووضعهم في مكانتهم الحقيقية، بوصفهم عنصراً جوهرياً يمثل هوية وثقافة الأمم.

اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم عقد تنمية الحرف اليدوية في العالم من ١٣ - ١٤ أكتوبر ١٩٩٤م

عقد اجتماع خبراء اليونسكو، حيث تم انتخاب الرئيس ونائب الرئيس والمقرر ومراجعة النشاطات التي أنجزت منذ عام ١٩٩٠، وتحديد أولوية الأهداف ومنهجية العمل، والخروج بالتوصيات الخاصة لتحسين وضع الحرف والحرفيين.

وكانت الجمعية العمومية للأمم المتحدة قد قررت تحديد الفترة من عام ١٩٨٨م إلى عام ١٩٩٧م كمعد للتنمية الثقافية في العالم تحت رعاية الأمم المتحدة واليونسكو والموافقة على أهدافه الأربعة، وهي: الاعتراف بالبعد الثقافي للتنمية، وتأكيد وإثراء الشخصيات الثقافية، وتوسيع المشاركة بالميدان الثقافي، وتنمية ودعم التعاون الدولي في هذا المجال.



الحرف التقليدية فى مصر.. إبداعها ومشاكلها نحو التطور

تكتلات، فالصناعات التقليدية لا يقتصر دورها الثقافى والاقتصادى على المناطق الريفية أو الصحراوية فى دول العالم الثالث، بل يمتدداها إلى الدول الصناعية أيضاً، وهى عنصر رئيسى فى نشاطات المجتمع بشكل جزءاً مهماً فى الحياة اليومية لجميع الأفراد على كافة مستوياتهم الاجتماعية وفى جميع المجالات وجميع البلاد.

وإن الأخذ بالمنهج العلمى فى الإنتاج الصناعى الكلى المتطور لهذه الحرف، من حيث حسن التخطيط والتصميم فى إنتاج الصناعات الحرفية - بعد دراسة التراث دراسة متعمقة، والامتناع باختيار الخامات والألوان والاستفادة من ثروتنا الثقافية والاقتصادية والتاريخية - يؤدى إلى إنتاج جيد يغطى جميع الجوانب المهمة.

فى جمهورية مصر العربية يصعب حصر الجهات المشرفة على الصناعات التقليدية؛ لتعددتها وانتشارها فى أماكن متفرقة:

١ - وزارة التربية والتعليم لها دورها المهم فى نشر الهويات بين أطفال المدارس.

٢ - وزارة التعليم العالى تشرف على كليات الفنون التطبيقية والتربية الفنية وكليات التربية النوعية.

٣ - وزارة الحكم المحلى تشرف على التنمية البيئية فى المناطق الريفية - وإنشاجهم أقرب إلى الحرف الشعبية - وتدعمهم بالخامات اللازمة، بل تقوم أيضاً بتسويق هذا الإنتاج.

٤ - وزارة الشؤون الاجتماعية تشرف على الجمعيات الأهلية ومشروعات الاسر المنتجة ولها منافذ تسويق جيدة فى مواقع مختلفة.

إن اهتمامنا بالتخطيط لتطوير الحرف التقليدية فى مصر نابع من تقديرنا وإيماننا بعظمة التراث التقليدى للدول الإسلامية؛ إذ إن هذا التراث من الأعمال الفنية رفيعة المستوى المصنوعة يدوياً، يقف فى مصاف أفضل المنتجات الحرفية اليدوية القديمة والمعاصرة فى العالم كله. وذلك وجب علينا أن نجعل شعوبنا تدرك قيمة هذه الثروة من الحرف، وأن نعمل على إبراز القيم الفنية العالية الكامنة فيها.

ومع التغيير الشامل فى نظم الحياة، علمية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية، منذ أوائل هذا القرن، وأرساء أسس الإدارة العلمية، وإدخال النظم الإحصائية للرقابة على الجودة، واستخدام الحاسبات فى إدارة العمليات الإنتاجية، وجب علينا وضع جميع هذه المتغيرات فى اعتبارنا عند وضع الخطط التفصيلية الخاصة بتطوير الحرف ورعاية الحرفيين. ويلزم عمل دراسة شاملة للوضع القائم فى مصر، وتجميع قاعدة معلومات، وتحديد مكان الحرف فى مواجهة الفن والصناعة وما يقابلها من عقبات أو تعترض له من مشاكل، وإتاحة الفرصة لها للقيام بدور حيوى وفاعل فى حياتنا المعاصرة، وليس مجرد القيام بأدوار ثانوية تكميلية.

إن موضوعنا متشعب متداخل مع العديد من أوجه النشاط الإنسانى: الاجتماعى والثقافى والاقتصادى. فالحرف تمثل قيماً تمس حياة الملايين من البشر، وتربط ما بين الثقافة التاريخية والمعاصرة. وإن كنا حتى الآن لم نعط هذه العلاقة - الشديدة الأهمية - حقها فى الاعتبار، فعلى أن نتدارك الأمر قبل أن يفقد من أيدينا، خصوصاً ونحن نتابع التغيرات التى حدثت فى السنوات القليلة الماضية، وما سيطر على النظام العالمى فى المستقبل القريب جداً من

٥ - الجمعية التعاونية للإنتاج وأعضاؤها من الحرفيين المصريين؛ عالي الكفاية، حيث ترعاهم الجمعية بالتوجيه، وتقدم بالخامات، وتقدم بتسويق أعمالهم في الداخل والخارج.

٦ - جمعية الرعاية التكملة وتشرف على مركزين أحدهما لتدريب الصبية على الحرف والآخر لتدريب المعاقين.

٧ - أما وزارة الثقافة فعليها العبه الأكبر في خدمة هذا المجال؛ حيث يتبعها خمسة مراكز، إلى جانب إشرافها على بيوت الثقافة المنتشرة في القاهرة والمدن والأقاليم؛ حيث يدرس الهواة من جميع الأعمار والمستويات الفنون والحرف اليدوية والتقليدية وتختلف الحرف في هذه البيوت من مركز إلى آخر تبعاً لموقعه الجغرافي واحتياجات سكانه وثرواته البيئية وتراثه الفني. أما المراكز فهي:

١ - مركز الحرف التقليدية في وكالة الغوري

بنى السلطان الغوري الوكالة في أوائل القرن السادس عشر الميلادي على أنها مركز للتجارة، وهي تقع بالقرب من الجامع الأزهر، وعمارة مبناها الإسلامية ذات المشربيات جعلت منها مركزاً ممتازاً لممارسة الحرف اليدوية التقليدية.

وفي أوائل الخمسينيات من هذا القرن، وعندما كان الدكتور ثروت كاشفة وزيراً للثقافة، رمع لايي واستخدم أحد أجزائه لإحياء الحرف اليدوية والتقليدية، كالحفر على النحاس وخطر الخشب (المشربية) والخياصية والزجاج المعشق بالجبس والحلي والخزف، كما استخدم الجزء الآخر على أنه مراسم للفنانين المعاصرين، وفي فناء قاعات صغيرة تعرض فيها نماذج من المنتجات الحرفية اليدوية التقليدية.

٢ - مركز أبحاث الفنون التشكيلية - بيت السناري

يقع بيت السناري الأثري في حي السيدة زينب بالقاهرة، وهو حي عريق عامر بالجوامع الأثرية والعمارة الإسلامية. ويعمل بالمركز جمع من الفنانين للتفرغين، يربطون بين التراث الفني القديم والذوق المعاصر، من خلال تصميمات ورسوم قديمة تطبع على الأقمشة والمنتجات الاستعمالية، أو تصفر على الخشب والحجر والرخام.

٣ - مركز الفن والحياة - سبيل ام عباس

وهو أحد أعظم مباني العمارة الإسلامية في القرن التاسع عشر، وتعمل به مجموعة من الفنانين حديثي التخرج من

كليات متخصصة؛ حيث درسوا استخدام وسائط فنية حديثة وتنفيذها بإيحاءات من التراث القديم، ويقومون بطبعها على الأقمشة بأنفسهم.

٤ - مركز الفسفاط للخزف

يقع هذا المركز بمصر القديمة بمدينة الفسفاط التي تعتبر من مدارس الخزف الرئيسية في العالم، وما زال المكان الرئيسي لصناعة الفسفاط ولرسم بعض الخزافين المعاصرين. وفي عام ١٩٥٨ كلفت وزارة الثقافة الفنان الخزاف سعيد الصدر - وهو الذي أعاد الحياة إلى الخزف في مصر؛ حيث أدخله في برامج كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٠ - بإقامة مركز للخزف بالفسفاط فجعل أطفال المنطقة يعملون معه بينما هو يعلمهم مفهوم حرفتهم الأصلية. وحالياً ينتج هذا المركز خزفاً معاصراً له نكهة تقليدية.

٥ - مركز النسيجيات بحلوان

أنشئ في عام ١٩٧٠ وهو متخصص في دراسة وتطوير تراثنا الفني التقليدي، ونسج منطلات مبتكرة مستمدة من هذا التراث. كما يقوم المركز بتنفيذ لوحات للفنانين المعاصرين بالنسيج من الحرير أو الصوف. ويوجد بالمركز أيضاً أقساماً للتصميم والرسم والصباغة للتدريب والتنفيد، وكذلك قاعة للندوات الثقافية والمحاضرات الفنية.

وقد أقرت وزارة الثقافة أخيراً مشروعاً لتطوير الحرف التقليدية، والاعتماد بشعبها المختلفة، والبحث لإحياء الحرف اليدوية، وإعداد المدربين المهرة على أيدي كبار المعلمين الحرفيين؛ بهدف خلق كوادر جديدة لتعليم هذه الحرف. كما أقر صندوق للتنمية الثقافية إنشاء صندوق للتصوير الذاتي يقوم بعمل مشروع إنتاجي استثماري لتصنيع المنتجات اليدوية التقليدية، بمواصفات قياسية عالية الجودة، وفتح منافذ لتسويقها، مما يحفز الحرفيين على الانضمام إلى هذه المشاريع؛ أملاً في مستقبل أفضل.

والى جانب الهيئات والوزارات المعنية بالإشراف على الصناعات التقليدية يقوم بعض الحرفيين المهرة بعمل هذه الحرف التقليدية المستمدة من التراث، وهؤلاء الحرفيون مدربين منذ طفولتهم على أيدي مدربين (معلمين وأسطوات) تدربوا هم أنفسهم بأسلوب التدريب والصبيبة نفسه، ففتقنا الحرفة بالتدريج، ومن هؤلاء من تبرع مواربه وجهه لإحدى الحرف فيهم بمعرفة وقائعا، مستعيناً بالمتخصصين في التراث وزيارة المتاحف ويمارسها بتقان وإتقان، وهذا الفنان

الحرفى يحترم إنتاجه، فلا يستخدم إلا الخامات الطبيعية كالخشب والصنف والعاج، وكذلك النحاس والفضة أو الصير والصفوف والجلد حسب نوع إنتاجه، ويستتبط من الأشكال ما يتوفر فيه الصس الجمالى الراى وينفذ بإقتناز، ويستغرق، فى ذلك، وقتاً طويلاً يؤثر على كمية إنتاجه ويجم مبيعاته، ولذلك فإن مولاة فى سبيلهم إلى الانقراض لصعوبة استمرارهم فى العمل دون الأخذ بيدهم ورعايتهم.

أما الحرف التقليدية التى تجمع ما بين النفعية وصفة الفنون الشعبية، فيقوم بعملها سكان المنطقة الذين يتدربون أباً عن جد، بفرض سد احتياجاتهم الشخصية وتجميل حياتهم، وهذه فى الغالب تكون حلياً، وجليلاب مطرزة أو مزينة بالخز، وأكلمة، وثائاً، وتستمد جذورها من التراث أيضاً، ولكن تصنع من خامات متوفرة بالبيئة نفسها، وأحياناً من الخامات الحديثة. ونظراً للإقبال على اقتنائها وتداولها بوصفها فناً من الفنون الشعبية فإن عائدها المادى يكون مقبولاً.

وتوجد أيضاً الحرف النفعية، التى تعمل من خامات بسيطة موجودة فى البيئة نفسها سداً للاحتياجات الضرورية، ويقوم الأفراد بعملها، مثل: الحصر والاقفاص والمخاطف التى تصنع من سعف الخيل والجريد فى الأماكن النائية أو المحصرية. وهذه وإن كانت بدائية الشكل والتنفيذ، إلا أن لها سحرها الخاص، وتلظو من الصفات الجمالية. وتواجه هذه الحرف مشكلتين أساسيتين، أولهما: انقراض العاملين فيها بمرور الزمن وانصراف الشباب عن ممارستها قللة عائدها، وثانيهما، تفضيل الأجيال المعاصرة للمنتجات الحديثة.

الحلول المقترحة للمحافظة على هذه التراث التراثية

* إنشاء مركز قومى للصناعات التقليدية اليدوية متعدد وتشايبك انشطته، ويتكون من فرق عمل من تخصصات مختلفة، على أن يشتمل هذا المركز على فروع الحرف اليدوية كافة، ويضم الحرف اليدوية النفعية والجمالية ويرعاها، ويقوم بتخطيط شامل لإنتاجها بدراسات للجدوى شاملة للتدريب، وتوفير الخدمات والخامات والتعليم والتوعية، وكذا الخبرات الفنية والتدريبية وعمليات التسويق وأماكن العمل.

* إنشاء معهد خاص لدراسة التراث الإسلامى والحرف التقليدية اليدوية، ويضع البرنامج التعليمى والتدريبى على استلهم التراث الإسلامى الحضارى الضخم، وطرق الاستفادة منه .

* إنشاء جمعية غير حكومية مهمتها جمع التراث الإسلامى فى الدول الأعضاء كافة ونشره وتعريف المجتمع الدولى به وإحيائه.

* الاستعانة بصندوق التنمية الثقافية فى دعم وتمويل مشاريع الحرف اليدوية ووضع الميزانيات اللازمة لها وتنشيط حركتها.

* تطوير التعليم وتعميم أماكن التدريب على الحرف اليدوية فى الأماكن الفنية بالتراث.

* نشر الوعى والاهتمام بممارسة الشباب للحرف التقليدية.

* فتح بيوت الثقافة المنتشرة فى الريف والمدن لتدريب الشباب والكبار والمرأة على مختلف الحرف والفنون لشغل أوقات الفراغ، وتصميم أوشاع الأسرة اقتصادياً واجتماعياً؛ بما ينعكس أثره الإيجابى على الدخل القومى ويساهم فى القضاء على البطالة.

* فتح منافذ دائمة لبيع هذه المنتجات.

* تأسيس اتحاد للحرفيين يضم الجمعيات والأفراد المهتمين بالحرف والفنون الشعبية كافة.

* القيام بصور دقيق لمرآكز تعليم الحرف اليدوية والمشرفين عليها.

* حصر الحرفيين المهرة ونوع منتجاتهم ووسائل الاتصال بهم وتشجيعهم ودعمهم إلى الأصالة والتطور ومنح جوائز للمتفوقين منهم.

* إصدار نورتيا عن كل ما يخص الحرف، مثل: أماكن التدريب والحصول على مستلزمات الإنتاج والتسويق والمشاكل التى تعترض لها والمعارض وغيرها.

* إسهام الإعلام فى حملة تطوير ونشر الحرف اليدوية التقليدية من خلال الصحافة والإذاعة والتلفزيون ويكب اليد بتذية الأطفال . بشكل مبسط . بعراقة التراث وعظماء وجماله وذلك فى البرامج والمجلات الخاصة بهم.

كما يمكن الإكثار من البرامج الثقافية بالإذاعة والتلفزيون للتعريف بالتراث، والاهتمام بالأماكن الفنية، وافت الأنظار إلى الحرف اليدوية التقليدية الجيدة وأماكن الحصول عليها. وأرى من الحكمة الاستفادة من مبادئ المجلس العالى للحرف فى الحفاظ على مراكز الحرف اليدوية وتقوية وتأكيد الإحساس الإنسانى بالإخاء بين حرفى العالم أجمع، وتشجيع الحرفيين وتقديم المساعدة والنصيحة

لهم، ونشر المعرفة والاعتراف بإنتاجهم، وأضعف في الاعتبار الجذور البيئية والتقاليد الثقافية والوطنية المختلفة.

وكذلك تعاون الحكومات والمؤسسات الوطنية والدولية والجمعيات والأفراد؛ حيث إن توصيات مؤتمر الرياض حول اتفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية الذي أقيم في المغرب سنة ١٩٩١، فتحت المجال أمام عروض مثمرة للتطوير ومشاريع ونشاطات مستقبلية، كما أن التعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية «أرسىكا»

باستانبول ومنظمة الثقافة والعلوم «اليونسكو» في مجال الفن والحرف اليدوية، الذي يقع في إطار خطة العمل العشرية ١٩٩٠ - ١٩٩١ لتطوير الحرف اليدوية في العالم، دفع أرسىكا إلى التقدم بعرضه المساهمة في إقامة ندوات دولية بالتنسيق مع الدول الأخرى.

إن جنود الحرف التقليدية اليدوية لاتزال قائمة؛ ولذلك يجب أن يقدم لها المزيد من الرعاية.

صفية حلمي حسين





الأستاذ الوزير للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والأستاذ الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي أثناء حفل الختام بمسرح القلعة بالقاهرة

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

رقصة المصان فى حفل ختام المهرجان





سندوة المسأثور الشعبي والتجريب المسرحي



حلقات بحث المؤتمر العلمي عن «المأثور الشعبي والتجريب المسرحي» الذي عقد أثناء مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي

الاحتفال بمكولسكا الروسا

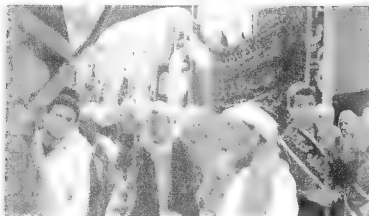


يهرق الطريقة الرفاعية

أحد اللذاتين للشعبين المشاركين في الإنشاء في مركب مراد الرفاعي



مركب الاحتفال بمركب الرفاعي ويظهر في الصورة حاملي
السيوف التي تمثل هذه الاحتفالية



معرض الفنات محمد صبري



شارع المعز - للقاهرة القديمة



باب زويلة - القاهرة القديمة - ألوان باستيل

براجة باندشان - خان الخليلي - ألوان باستيل





كنيسة السيدة العذراء - بمصر القديمة - أوران باستيل



منظر ريفي في اللبوم



فلاحة تعمل في الدار

الإحتفال العالمي الأول لحرفتي الدول الإسلامية

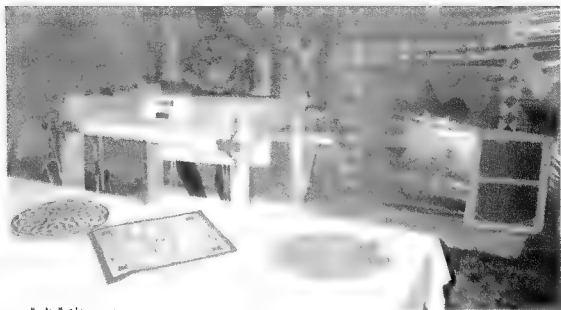


تكريم الفنان المصري لحراني في صناعة الغفائية محمد مصطفى طه
رايس الشال والعمامة في حفل الافتتاح



الفنان عز الدين نجيب رايس الوالد المصري مع سمادة السفير
مصطفى حلفي سفير مصر في باكستان أثناء زيارة الجناح
المصري بمتحف لوك فيرمسا بإسلام آباد





من معروضات الجناح المصري



الغان المصري سيد حامد كنان بالهاترة الأولى في الحزف

الرقصات الشعبية في الاحتفالات التي أقيمت أثناء انعقاد المؤتمر الخاص بالحرف اليدوية وأفاق للتحديث



الرقصة الشعبية المصرية



الرقصة المجرية في باليه «بحيرة البجع»



الرقصة الأسبانية في باليه «بحيرة البجع»



ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (١)

د. إبراهيم أحمد شعلان

تنشر المجلة فى هذا العدد وأعدادها التالية أجزاء متتابعة من الببليوجرافيا التى أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة موضحاً قوائم الأدب الشعبي الموجودة بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر إلى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية، إذ تحتل بهذا العمل العلمى المهم، ترقى أن يكون ذلك مساهمة منها فى تقديم هذا الجهد العلمى خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبي المصرى تحليلاً وتحقيقاً، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافيا معيلاً علمياً لهم وعاملاً مساعداً فى الكشف عن أصول وخصائص مواد الماثورات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة منذ هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التى وضعها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان لشرح مادة عمله ومنهجه فى ترتيب مادة هذه الببليوجرافيا مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبي والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد هذه الببليوجرافيا التى سوف تنشر تباعاً فى أعداد قادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافيا مقدرين كل التقدير للجهد والوقت الذى بذله الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان فى إعداد هذه القائمة المرجعية المهمة فى مجال دراسات التراث الشعبى والماثورات الشعبية المصرية والعربية.

بتصنيف العلوم وتنظيم هذه المعلومات لتسهيل تدفقها. وإذا كان التصنيف ضرورياً لكل الباحثين والدارسين فإنه يفتقر أكثر أهمية لدارسى الثقافة الشعبية، ذلك أن الثقافة الشعبية

إن ثورة المعلومات التى تشهدها الساحة العالمية، والناتجة عن سرعة الإيقاع الحضارى، والتى امتدت لتشمل كل فروع المعرفة، قد فرضت على الباحثين أن يهتموا

(٧) المكتبات الفرعية في المدن المصرية: مكتبة الإسكندرية.
طنطا - سوهاج - المنصورة... إلخ.

وفي مرحلة أخرى يمكن متابعة الموضوع في المكتبات العامة في الدول العربية.

إن إتمام هذا المشروع يمكن أن يقدم للحضارة العربية خدمة كبيرة في مجال الدراسات الفولكلورية.

وعلى سبيل المثال، فإن وهمد الهجرات العربية بعد الإسلام لا يمكن أن يكتمل أو يتم بطريقة منهجية إلا بوجود بيليجورافيا بالكتب التي سجلت هذه الحركة من كافة النواحي، كما أن وجود بيليجورافيا بالكتب والوثائق التي سجلت الهجرات الهلالية منذ أن بدأت في منتصف القرن الخامس الهجري حتى الآن يمكن أن تيسر الأمر للباحثين لدراسة هذه الحركة على ضوء منهج واضح، ويكفي أن نشير إلى أن الهلالية لعبت أخطر الأدوار في حياة الحضارة العربية؛ حيث قامت بتعمير كل منطقة الشمال الأفريقي فوسعت رقعة الوطن العربي وفتحت طريقاً للتوسع الإسلامي في إفريقيا.

وفي هذا المجال، فقد نسينا أننا نملك مكتبة ضخمة في كل فروع المعرفة ابتداءً من العلوم الطبية والهندسية وانتهاءً بعلوم الفلك والجغرافيا والتاريخ؛ انسياقاً وراء الحضارة الغربية حتى تكون لدينا ما يطلق عليه الانفصام الذاتي وكأننا قبل أن تصيغنا هذه الحضارة لم تكن لنا فلسفة حياتية خاصة في الاقتصاد والمالية والزراعة والطب، فدارس الطب لا يعرف ما يجب أن يعرفه عن تاريخ الطب العربي، ودارس الهندسة لا يعلم عن الهندسة العربية أو الإسلامية قدراً كافياً، وقس على ذلك في كل فروع المعرفة. وعلى سبيل المثال، فإن علم الفلك الذي برع فيه المسلمون لا تعرف الأجيال الجديدة من علماء الفلك إلا النذر اليسير منه، فلماذا لا يتقدم أحد علماء الفلك ليجمع قوائم علوم الفلك التي يمكن أن تكون دافعاً ومشجعاً للدخول إلى مضمون هذه الدراسات؟

إن الأنماط الحضارية الغربية لها دور فاعل في حياتنا، بل هي تلعب - خاصة في العلوم المادية - أهم الأدوار التي لا نستطيع أن نستغنى عنها شئنا أم أبينا، لكن لدينا قصور

تمتد لتشمل كل شيء في حياة الإنسان منذ أن يرى الحياة حتى يفادها، ونحن نعلم أن الدراسات الأكاديمية في علوم الثقافة الشعبية في مصر، التي بدأت حديثاً منذ نصف قرن، ما زالت تراوح التلقائية والغريبة، ولم تأخذ شكل حركة جماعية مسبقة بتخطيط منهجي. وكنا نود أن نبداً هذه الدراسات، أو في أعقاب بدايتها، بتخطيط منهجي يسير في اتجاهين: أحدهما يعتمد على المسح الأفقي في فترة زمنية ثم تتوالى العملية، والآخر يسير على المنهج الرأسي والتاريخي.

وهذه النشرة يمكن أن تؤدي دوراً في مجال المسح التاريخي أو المتابعة الراسية. ويمكن أن تفتح الباب في هذا الاتجاه.

ويكفي أن أشير إلى معاناتي خاصة عندما كنت أقوم بإعداد بحث للمجستير وأخذت أتردد على دار الكتب - في ميدان باب الخلق بالقاهرة - مدة طويلة أحاول أن أحصر مجموعات الأمثال الشعبية المطبوعة منذ بداية القرن التاسع عشر حتى الآن أو امسك بخيط يرشدني إلى بدايات الاهتمام بهذا الموضوع، وبينما كنت أعيش هذه التجربة إذا بأحد العلماء الأمريكيين يلتقي بأستاذي الدكتور عبدالحميد يونس^(١) ويتحدث معني عن أهمية النشرة الجبلجورافية الخاصة بالتراث الشعبي في مصر، وذكر في معرض الحديث أن مصر من المناطق القليلة في العالم التي لم تعظ حتى الآن بهذا العمل، وكنت أتابع الحوار وفي ذهني مشكلتي الخاصة، بعدها أبدت استعدادي، وبعد فترة من متابعة الجمع تبين أن الموضوع أكبر من إمكانياتي واقترح أستاذي الدكتور عبدالحميد - عليه رحمة الله - أن اكثفي بمراجعة فهارس دار الكتب والأزهر كمرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن متابعة الجمع في المكتبات الآتية:

(١) مكتبة الجامعة الأمريكية.

(٢) مكتبة المعهد العلمي للفرنسي.

(٣) مكتبات الجامعات المصرية وما فيها من رسائل علمية.

(٤) مكتبة الجمعية الجغرافية المصرية.

(٥) مكتبات معاهد الخدمة الاجتماعية.

(٦) مكتبات معاهد التربية الرياضية.

أرشدني هذا الفهرس إلى أماكن الموضوعات، وقد تابعت البطاقات بالأدراج من رقم ٥٨ إلى ١٠٩؛ الخاصة بالأدب وعلوم اللغات والأدب الحديث والاجتماع، والبطاقات في الأدراج من ١٤٢ إلى ١٤٨ الخاصة بعلوم النفس والفراسة وفنون الطب، والبطاقات الموجودة بالأدراج من ١٥٤ - ١٦٠ الخاصة بالفنون الجميلة والأسرار والمعارف المتنوعة وكذا الدرج رقم ٢٧، الخاص بعلوم الفلك والميقات. وفي هذه الأدراج تم مسح حوالي ٧٠ ألف بطاقة من بطاقات الفهرس العام، وتسمى في هذه النشرة «فهرس عام/ بطاقات»، وقد استخلصت منها حوالي ألف وخمسمائة بطاقة، وتدرج كلها حول الموضوعات السابقة.

* مكتبة تيمور

تم قراءة ٥ مجلدات في فن الأدب من رقم ٤٨ إلى ٥٢ وسبع مجلدات في فن الشعر من ٥٢ إلى ٥٩ ومجلد رقم ٨٦ في الموسيقى ومجلد رقم ٨٥ في الألعاب ومجلد رقم ٨٨ في الغيبيات، أما المجاميع فقد تم مسح ثلاثة مجلدات من رقم ٩٠ إلى ٩٢، وفي الديانات مجلدين وفي القصص ثلاثة مجلدات، ومجموع هذه المجلدات ٢٣ مجلدًا سجلت منها حوالي ١٠٠٠ بطاقة ورمزت لمكتبة تيمور بالحرف «ت».

* مكتبة المخطوطات

تم متابعة فهرس المخطوطات وهو يقع في ثلاثة أجزاء وقد تم طبعه في الفترة من عام ١٩٣٦م حتى عام ١٩٥٥م وسجلت منه ٣٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «مخطوطات».

* المكتبات الخاصة

(١) فهرس كتيبة الخديوية، وهو يقع في ستة أجزاء وقد سجلت منه ٦٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «كتبيات».

(٢) توجد مكتبات خاصة، وهي قوله «محمد علي باشا» مكرم «عمر مكرم» مكتبة مصطفى فاضل، مكتبة طلعت،

وأضح في إدراك حقيقة التواصل الحضاري. والمتلخص من ذلك، وكخطوة بداية، علينا أن نوجه بعضاً من اهتمامنا إلى الفهارس بكل أنواعها من تحليلية إلى موضوعية وشكلية. وبذلك تكون قد وقفتنا على البداية الصحيحة التي ستؤدي ولاشك إلى تجلية الحضارة العربية والإسلامية.

هذه الببليوجرافيا

عنيت هذه القوائم، في الدرجة الأولى، بتجميع قوائم المؤلفات عن موضوع محدد وهو الفولكلور المصري في فترة زمنية محددة حتى سنة ١٩٦٨ ومن مكان معين (هيئة الكتاب ومكتبة الأزهر) وهي - من ناحية أخرى - بعيدة عن التلطيّل أو التفصيل رغم أهمية هذا الموضوع، ولكنها مفتاح للدخول إلى عالم التراث الشعبي؛ بل إن الذي يلقي نظرة سريعة على الفهرست، في نهاية هذه القوائم، يستطيع أن يترك مجال التراث الشعبي ومدى اتساعه وكيف أن هناك علومًا لا يعرف عنها اللغفون شيئًا كعلوم الحرف والأوقاف والزيج، وعلومًا تجري عليها الدراسات في الحضارة الغربية، كما كانت عند أبائنا وأجدادنا، وأنصرفنا عنها خوفًا أو لنقص في الثقة بالنفس كعلوم الأثر والرمل والفراسة وقراءة الكف والعرافة والتونيم المغناطيسي والفال والضمير والسحر والسميماء والجفر والزيج والسباسب وجمل. إن علينا أن نعود إلى التراث لنعرف ما يحتويه من سلايبات، أو علوم لم نعد بحاجة إليها فنكتفي بدراستها أكاديميًا، وما يحتويه من إجابيات. وهو أمر يمكن أن يؤدي دورًا فاعلًا في تيار الحضارة، فنكتشف عنها؛ ذلك أن الحاضر هو ابن الماضي. فالماضي في داخلنا سواء أدركنا ذلك أو تناسيناه بعدًا أو جهلًا.

من ناحية أخرى، فإن هذه القوائم تركز على موضوعات ثلاث وهي: أولاً الآداب الشعبية، ثانيًا الفلك والغبيات، ثالثًا الديانات والعقائد، وهي موضوعات تكتشف عن اهتمامات المسلمين في العصور الماضية ورؤيتهم الحضارية للحياة.

منهج العمل

سار العمل في إعداد هذه النشرة على النحو التالي:

* اتجهت إلى بطاقات «الفهرس العام» الخاصة بالموضوعات لا للمؤلفين مستدلًا بفهرس المصنف، وقد

ب - مكتبات مصادرة:

المكتبة	عربي	أفريقي	دوريات
زينب عباس حليم	٣٣٥	١٢٤١	٨
أنطون بوالى	-	٦٦١	-
محمد على إبراهيم	٢	٦٥٤	١٠ منهم مسم
مزرعة الخيل باتشاش	٢	٤٥	-
الخاصة السابقة	١٧٧	١٧	-
محمد سعيد حليم	٤٢٦	٧١٩	-
عمرو إبراهيم	١٣	٥٦٩	٤٠
حورية حمدي	٧٣٠	١٥٠	-
نوفين سيف الله	٩	٧٦	-
براقى كريمة عباس حليم	٢٢	١٢٨	-
امينة طوفان	١٠	١٤٠	-
بنات السيدة نازلى صبرى	٥	٢٤٨	-
إسماعيل داويد	٥٢	٧٥٦	-
براقى سلطنة ملك	١٤١٤	١١١٤	-
الإخوان المسلمين للنحلة بالقاهرة	١٣٩٣	٨٠	١٦
رأس الدين	-	٢٢	-
عادل عياد	-	٣٦٢	-
مزرعة الصالحية وأبو قير	٢٨	-	-
أحمد جلال الدين محمود	٥	٧٧	٣٣
إسماعيل عزيز حسن	-	١٧٥	-
الإخوان المسلمين بالإسكندرية	١٠٢٩	٧٧٠	-
إسماعيل مختار	١٢١	٧٣٥	١١
إلهامى حسين	٨٦	٨٥٥	-
نازلى صبرى	٥٦	٨٣١	-
دفتر خاتة أنشاص	-	٢٨٩	-
نعمت كمال الدين حسين	٣	٧٠٩	-
زينب سيف الله يسرى	١٢	٤٣٧	-
رقية حليم	٣٢	٨١	-
فايزة أحمد فؤاد	-	٤٧٨	-
نعمت بوسى	٤	١٥٥	-
وفيقه صبرى	-	١٥٥	-
قصر يوسف كمال بالطرية	٧	٥٥	-
يوسف كمال	١٦٥١	٧١٣	-

مكتبة الشنيطى، مكتبة زكى «أحمد زكى باشا» المكتبة الحسينية، وقد علمت أن هذه المكتبات قد دخلت الفهرس العام وهذه هي قوائم المكتبات الخاصة كما هو موجود بسجلات هيئة الكتاب حتى عام ١٩٨٩م وعدد الكتب للمهداة أو المشتراة تبلغ ٨٥٥.٨ عبرى، ٤٨٣٥٧ افريقى، ٩٢٤ دوريات أما الكتب المصادرة فهي ١٥٠.٦٣ عبرى، ٢٨٩.٦ أفريقى، ٧٨٢ دوريات وقد نوبتى - مشكوراً - بسجلات هذه المكتبات الأستاذ أمين صوفى، وهى غير مطبوعة وييناها كالآتى:

(قوائم المكتبات الخاصة)

١ - مكتبات خاصة (هدية + شراء):

المكتبة	عربي	أفريقي	دوريات
التركية	٦٧٣٥	٣٠١٤	-
التييمورية	١٥٤١٥	-	-
طلعت	٢١٧٤٧	-	-
حليم باشا	١٠٦٢	-	-
خليل أغا	٨٦٠	-	-
الشيخ محمد عبده	٩٩٣	١٩٥	-
البهيى	١٥٥٤	٨٥١	-
الفردى	٢٢٧٧	٦٨٦	١٤٥
مجلس الوزراء	٨٨٠	١٢١٤	-
محمد أحمد حسين	١٥٠١	١٠١١	٦٧
أحمد الحسينى	٢٥٤٤	-	-
عبد إلعاطى جلال	٦٨٠	-	-
عبدالرحمن الراقى	٢٠٢٤	٥٤٤	٤٢٠
عبدالرحمن صندقى	-	٢٠٥٥٢	-
عباس العقاد	٦٩٢٨	١١٧٠٨	٢٩٢
طه حسين	٣١٩٦	٢٠٢٧	-
فتوح نشاطى	١٤١٦	٤١٨٥	-
حسن عباس زكى	٩٩٦٧	١٦١٥	-
د. مصطفى شبيحة	٦٨٤	٦٥٠	-
توفيق الحكيم	٤٥	١٠٥	-
المجموع	٨٥٥.٨	٤٨٣٥٧	٩٢٤

وسجلات مع كل بطاقة مصدرها «فهرس عام/ مطبوع -
فهرس عام جزازات - مخطوطات - تيمور - كتيخانه - قوله
- مكرم... إلخ».

مصادر النشرة

اعتمدت هذه النشرة على مصدرين هما:

١ - فهرس دار الكتب، هيئة الكتاب حاليًا، وتتمثل في:

* فهرس الكتب العربية الموجودة بالدار حتى آخر ديسمبر
١٩٢٨م وقد طبع هذا الفهرس في مطبعة دار الكتب
١٩٢٩م.

* ملحق الجزء الثالث من الفهرس العام وقد أضيفت إليه
الكتب الواردة حتى آخر ديسمبر ١٩٢٤م.

* نشرة أصدرتها دار الكتب وتشمل الكتب التي اقتنتها
الدار عام ١٩٤٨م، وقد طبعت هذه النشرة في عام ١٩٤٩م.

* فهرس الكتب العربية التي اقتنتها الدار عام ١٩٣٥م حتى
آخر عام ١٩٥٥م وقد طبع في مجلدين الأول: من
حرف (أ - س) والثاني: من (ص - ي) وقد نشر عام
١٩٥٩م.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة للمصنفات
التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت في
دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥م إلى ديسمبر ١٩٦٠م وقد
طبعت بمطبعة دار الكتب المصرية المصرية ١٩٦٢م وسجلت
منها ٢٠٥ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة للمصنفات
التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت في
دار الكتب والوثائق القومية خلال عامي ١٩٦١/ ١٩٦٥ -
المجلد الأول للمطبوعات المصرية - القسم الرئيسي -
مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ - سجلت منها ١٥٧ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة للمصنفات
التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة وأودعت في
دار الكتب والوثائق القومية خلال عامي ١٩٦٦ / ١٩٦٧

المكتبة	عربي	أفريقي	دوريات
محمد علي توفيق	-	٤٢٩	-
أجنخانة المنزة	-	١٨	-
قصر عابدين	٣٠٦٩	٥١٨٨	-
علاء الدين مختار	٦١٢	٢٢٥٩	٢٣
قوت القلوب	١٣٩٥	٧٢٢٦	-
الدوائر الخاصة	١٧٩٤	١٢٨	١٠٦ منهم مساح عندما (أ)
* برافى مكتبات خاصة:			
١ - صافيناز دوالنقار	-	٦٩	١٢
٢ - أروايقا عباس سليم	٥	١٩	-
٣ - السيد للجومري	١٨	-	٧٩
٤ - يوسف سفي	٥١٤	٦٣	-
٥ - شويكار	٩	-	مصطفى مطراني
٦ - يوسف كمال	١١	-	-
الجموع	١٥٠٦٢	٢٨٩٠٦	٧٨٢

هذه هي كل المكتبات الخاصة بدار الكتب كما أخبرني
السيد/ أمين صوفي، وهذه المكتبات سواء للمصانرة أو
المهداة أو المشتراة لم تدخل الفهارس العامة باستثناء مكتبات
«مصطفى فاضل والشنقيطي والكتب التاريفية من مكتبة
حليم» فإذا قارنا هذا على هذه القوائم فإننا لا نجد أثرًا
لمكتبتى مصطفى فاضل والشنقيطي، وإن دل ذلك على شيء
فإنما يدل على أن الأمور غير واضحة، وهذا ما جعلني أرجع
لكل ما يتيسر أمامي من مصادر لهذه النشرة.

إن متابعة هذه المكتبات بناءً على أسماء أصحابها يوضح
أنها مكتبات يمتلكها أصحاب الثقافة الرفيعة وخاصة
مكتبات الإهداء أو الشراء، أما مكتبات الأسرة المالكة والأمير
المرتبط بها فإنها بلاشك مكتبات من نوعية خاصة وربما
كانت بعيدة عن الشعبيات ونحن نعتقد - رغم عدم الاطلاع
عليها - أنها حاليًا لا تحتوي على شعبيات باستثناء بعض
الكتب المتناثرة هنا أو هناك سواء البطاقية أو المطبوعة..

وكان علينا أن نرجع إلى كل الفهارس المتوفرة بكل
اشكالها.

المجلد الأول - المطبوعات العربية - مطبعة دار الكتب - سجلت منها ٨٦ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات - الببليوجرافيا القومية للجمهورية العربية المتحدة، المجلد السنوى ١٩٦٨م، طبع دار الكتب عام ١٩٦٩ - سجلت منها ٦١ بطاقة وهذه النشرات مصنفة تصنيفاً تفصيلياً.

* فهرس مكتبة مكرم ويقع فى مجلد واحد فى ٢١٥ صفحة، وقد طبع فى دار الكتب ١٩٦٣م وهى المكتبة الخاصة بالسيد عمر مكرم نقيب الأشراف، وقد أهدت هذه المكتبة لدار الكتب فى ١٢ أغسطس عام ١٩٦٣م.

* فهرس مكتبة قوله وقد طبع ١٩٦٦م

* أصدرت دار الكتب نشرة باسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها، وهى تلك الموجودة بدار الكتب وقد أصدرتها الدار بمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة فى مارس ١٩٦٢م، وقد طبعت النشرة فى نفس العام.

ومن جانبى فقد اكثفت بنقل كتب الموسيقى وكتب الغناء وتركت المؤلفين.

٢ - فهرس المكتبة الأزهرية

هذه المكتبة تحتوى على ستة أجزاء أساسية، وهى خاصة بالكتب الموجودة بالمكتبة حتى سنة ١٩٥٠م، ثم صدر جزان السابع والثامن على انهما ملاحق.

فاما الجزء السابع فهو ملحق فهرس بالكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى سنة ١٩٦٢م/ ١٢٨٢هـ، وهذا الجزء ملحق الجزئين الثانى والثالث من الفهارس الأصلية ويشتمل على الفنون الآتية: «أصول الفقه - فقه الإمام أبى حنيفة - فقه الإمام مالك - فقه الإمام الشافعى - فقه الإمام احمد بن حنبل - علم الفرائض والموازيث - الفقه العام - علم الكلام (التحصيل) - علم المنطق - آداب البحث - علم الحكمة والفلسفة - علم التصوف - علم الآداب والفضائل».

وقد طبع هذا الجزء بمطبعة الأزهر ١٣٨٢هـ / ١٩٦٢م وقد سجلت منه ٤٤ بطاقة أما الجزء الثامن فهو ملحق فهرس الكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م وقد سجلت منه ٧٨ بطاقة.

ويشتمل على الأدب والتاريخ، وقد طبع بمطبعة الأزهر ١٩٧٨م / ١٣٩٨هـ، وفهارس المكتبة تهتم بتعريف مضمون الكتاب. وهذه الظاهرة أكثر وضوحاً فى الفهرسين السابق

والثامن، فعلى سبيل المثال فى الجزء ٨ يتحدث عن كتاب رحلة ابن بطوطة، فيقول: «رحلة ابن بطوطة من طبعة إلى الصين والأندلس وإفريقيا للاستاذ محمود على الشرقاوى الموجود الآن فى ١٢٨٨ / ١٩٦٨م عرض فيه رحلة ابن بطوطة بأسلوبه الخاص، وأبرز فيها مظاهر الحياة الاجتماعية فى جميع البلاد التى رحل إليها ومظاهر حضارتها والروابط التى كانت تقوم بينها وأثر البلاد العربية فيها».

- نسخة من مجلد طبع بمطبعة الأنجلو بالقاهرة بأولها مقبلة وترجمة لابن بطوطة ورحلاته وتعريف بمخطوطات الرحلة وطبعاتها وملخصها وأثرها فى الأدب العربى بقلم المؤلف ويأخرها فهرس فى ٤١٠ ص / ٣٠سم.

- نسخة كالمسابقة - ثلاث نسخ كالمسابقة

ولاشك أن هذه البيانات التى تحتويها البطاقة ذات أهمية قصوى للباحث قبل أن يطلب الكتاب من المكتبة.

وجمع صفحات هذا الفهرس كما يأتى:

ج ١ / ٦٤٠ صفحة، ج ٢ / ٧٢٧ صفحة، ج ٣ / ٧١٢
صفحة، ج ٤ / ٤٧٩ صفحة، ج ٥ / ٦٢٠ صفحة، ج ٦ /
٤٦٨ صفحة، ج ٧ / ٥٢٧ صفحة، ج ٨ / ٥٢٨ صفحة،
والمجموع الكلى ٤٦٠٠ صفحة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة لا تحتوى على فهرس بطاقى، وقد بدئى فى عمل هذا الفهرس سنة ١٩٨٠م ولكنه لم يتم حتى الآن (١٩٩٠م) وما تم من البطاقات غير ميسر للمتريدين.

* أسلوب تسجيل النشرة

إن الرجوع إلى أشكال الفهارس الموجودة (مطبوع / بطاقة)، وتداخل المكتبات مع الفهرس العام أحياناً؛ بل عدم وضوح الرؤية أمام المسئولين فى دار الكتب زاد من صعوبة الحصر، كما أن مناطق التماس أو التداخل كثيرة ومتعددة بين الشيعيات وبغيرها، وفيما بينها وبين بعضها؛ مما يجعلها تدخل تصنيفات متعددة؛ فمصرية «معتزة» التى كتبها أحمد شوقى هل تدخل ضمن الشعر الرسمى أم تدخل ضمن الحكاية الشعبية؟، والحكايات التى تقدم فى مكتبة الطفل هل تدخل ضمن الشيعيات المجردة أم تدخل ضمن الأدب الرسمى الذى استوحى من الشيعيات؟ وفى هذا المجال يمكن أن تعرض بعض الملاحظات التى عالجتها بقدر ما تيسر

دون الإخلال بالمنهج والهدف من هذه النشرة، وهي تتمثل فيما يأتي:

* تحتوي النشرة على بعض المصطلحات القيمة التي قد تخفى على القارئ، كالجفر والزيج والسباسب، لجعل... وقد جاء في المعجم الوجيز أن علم الجفر هو «علم يبحث فيه عن الصروف من حيث دلالتها على إحداهن العال: أي أن هذا العلم كان يُعنى بما يهم العرافين والمتنبئين»، أما كلمة «الزيج» فهي «كل كتاب يتضمن جداول فلكية يعرف منها سير النجوم ويستخرج بواسطتها التقويم سنة سنة» أو كما يقال حديثاً الطوالع الفلكية، و«السباسب» جمع سباسب وهي تعنى المخازات، أما كلمة لجعل فهي تعنى السحاب والرعد، وجعلته: صوت في حركة. وهذه العلوم كانت تهم الناس قديماً في حياتهم اليومية وقد اختلف فيها العلم بالخيال.

* توجد تداخلات بين الفنون فعلاً موضوع «الهيئة والفلك والتقاويم والطوايع والتنجيم...» كلها تتداخل مع بعضها كما أن العديد من الكتب القديمة لم تكن تفرق بين هذه المصطلحات ولم تكن تعرف التخصصات بالمعنى الحديث ولذلك فمن الطبيعي أن يحتوى الكتاب على تاريخ وشعر وفلسفة وتسجيل للحياة اليومية... إلخ وعلى سبيل المثال كتابي «الكشوكول» و«المخلاة» ليهاء الدين العاملي أين تدرج هذين الكتابين؟ كما توجد بطاقات يمكن أن تدخل في أكثر من موضوع؛ فقد تجد بطاقة في الفبيبات، وفي الوقت نفسه يمكن أن تدخل في العقائد، وقد تأتي بطاقة فيها مجموعة من الموضوعات كالجن والسحر والطب الروحاني والألقاق والتنجيم مثل بطاقة بعنوان «الجواهر للاماعة في تفسير ملوك الجن في الوقت والساعة»، وهي مجموعة من السسر الحلال والطب الروحاني والألقاق والتنجيم والزايجة» (أزهر ج ٦) فإين مكان هذه البطاقة؟

وفي هذه الحالة ليس أمام المصنف إلا التراجع بناءً على العنوان وربما لو رجع إلى الكتاب لتغيير التصنيف.

* المعروف أن كثيراً من الباحث الفاضلة بالعقائد والديانات قد اختلفت بعناصر من التفكير الشعبي وثقافات مختلفة كانت سابقة على الإسلام وثقافات مختلفة من حضارات أخرى دخل عليها الإسلام. وقد ظهرت هذه التأثيرات بشكل أكثر وضوحاً في عصور الانحطاط واختلطت بعض هذه العقائد بالأساطير والخرافات وكان علينا أن نأخذ بالاحوط ونسجل ما نرى أنه قد يتوافق مع التصورات الشعبية أو يؤثر عليها أو أن الملاحم الشعبية قد

تظهر بصورة أو بأخرى في ثنائيا الموضوعات باعتبار أن هناك حركة صاعدة وأخرى نازلة بين الفكر الشعبي والفكر المدرسي والرسى أو الرافى تلازم الثقافة في كل مكان وزمان، وقد رأينا أن تتضمن النشرة بعض المباحث أو الدراسات الرافية التي يمكن أن تخدم الموضوع مثل كتاب «خرافة الميتافيزيقا» أو للدراسات الخاصة بما بعد الطبيعة وعلى العموم، فقد سجلنا القليل وتركتنا الكثير مما تطلب عليه الدراسة الفلسفية البحتة.

والأمر كذلك بالنسبة إلى الدراسات الشعبية، وسيجد القارئ، بطاقات عبارة عن دراسات حول الأدب الشعبي أو قريباً منها أي إعادة صياغة موضوعاته كالقصص والحكايات، ولأنك أن التراث الشعبي جزء فاعل في تيار الحضارة. وفي هذا المجال فقد أخذ المصنف شيئاً وترك شيئاً يعتقد أن مكانه فهارس أخرى أكثر تخصصاً كهارس كتب الأطفال وفهارس كتب التصريف وغيرها (٧) .

وفي هذا المجال أيضاً فقد تركنا كتب العقائد المسيحية رغم ما فيها من معجزات وتصورات لاموتية ورومانيات مثل حياة القديسين ومعجزاتهم وغيرها.

وتركتنا كتب الفلاحة وما يرتبط بها من صناعات حرفية وروصدنا منها القليل الذي له علاقة بالجانب التاريخي باعتباره جهداً شعبياً انتقل بين الأجيال وذلك قبل أن يدخل التعليم المدرسي.

هذا التصنيف قد ترك أيضاً الدوريات بكل أشكالها شعبية أو غير شعبية ذلك أن هذه الدوريات تحتاج إلى فهرس خاص، وهذه الدوريات قد تكون مجلات أو صحف أو نشرات أو غيرها.. إلخ، ولا دخل لهذا المصنف بهذا الموضوع.

أما في الجزء السابع من فهرس مكتبة الأزهر فيوجد فهرس علم التصوف من ص ٤١٥ - ٤٧١ وهو يشمل فهرسة هذا الفن حتى عام ١٢٨٧ هـ / ١٩٥٩م وبه ٢٢٤ بطاقة غير الإحالات (انظر) وقد آثر المصنف الاختصار في أضيق الحدود، وفيما يمكن أن يكون على علاقة مباشرة بالشعبية. والمعروف أن الصوفية لعبت دوراً كبيراً في حياة الطوائف الشعبية واندرج للعديد من العوام في الطرق الصوفية. وقد جاسهم هذه النزعة الصوفية عن طريق التلقين والممارسة ولم تصل إليهم عن طريق التعليم المنتظم أو المدرسي، ومن يريد التوسع فليرجع إلى الملحق.

البجته ٥٠٠، أو العلوم التطبيقية ٦٠٠، أو الفنون الجميلة ٧٠٠، أو الآداب ٨٠٠، أو التاريخ والجغرافيا ٩٠٠.

* وقد سار التسجيل على النمط الآتي:

١ - نقلت البطاقة الموجودة من مصدرها كما هي وأضفت إليها اسم المصدر وحذفت منها أرقام ورموز الكتاب؛ ذلك أنه قد ثبت بالتجربة أن الأرقام بها تضليل كبير وأن هناك أرقاماً لا يقابلها كتب ويكون الرد دائماً «غير موجود» ولذلك تركت الأرقام والرموز للباحث لأن الهدف من هذه النشرة هو تقديم المفتاح، وعلى الباحث أن يفتح على موضوعه مباشرة. وهكذا تشكلت البطاقة على النحو التالي:

المصدر (فهرس عام - مطبوع - تيمور - ت - مخطوط - قوله - مكرم .. إلخ)، واسم الكتاب - المؤلف - مولده - وفاته «حسب الظروف» - ترجمة بسيطة - نوع الكتاب «مخطوط - مطبوع» - تاريخ الطبع - صفحاته - مكانه - النسخ الأخرى «إن وجدت» - تاريخ كتابتها أو طبعها.

ولا شك أن مصابر هذه النشرة يكمل بعضها البعض الآخر ولا يمكن الاستغناء بأحدها عن الآخر، فمثلاً نشرة الموسيقى توجد في الفهرس العام/ جزازات وفي تيمور، والمخطوطات، الأزهر وفي نشرة خاصة بالموسيقى ولا توجد في المراجع الأخرى.

٢ - ألترزم للمصنف بالترتيب الآلف بآئي للبطاقات بمعنى أن جزازة بعنوان «قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق...» تسبق جزازة «قصة سيدنا يوسف الصديق».

وبناءً على ذلك فقد تتباعد الجزازتان كثيراً عن بعضهما لدخول كلمة «أخرى» والحرف لام.

٣ - أما ترتيب المكتبات في النشرة فإنه يسير على النمط الآتي:

فهرس عام / مطبوع	- فهرس عام/ جزازات	- تيمور =
مخطوطات	-	قوله
مكرم	- نشرة الموسيقى	- أزهر

وقد تم ترتيب الجزازات داخل كل مكتبة بالترتيب الآلف بآئي على كل حدة.

والحق، إن مناطق التماس في الكتب القديمة كثيرة، وفي هذا المجال يكفي أن نشير إلى أضعاف التفاضل كلها فهل هي أضعاف رسمية أم أضعاف شعبية؟ والمعروف أنها قليات بين الجماهير وربما كانت أرتجالية ثم تولت الجماهير نقلاً عنها الشعراء وكانت الجماهير مثل حامل الرسائل، وربما كانت تتدخل في توجيه الشعراء بما يتفق مع رغباتهم وربما استبدلت كلمات بأخرى والأمر كذلك بالنسبة للمقامات بكل أشكالها وكذلك المادائح النبوية وقصة الإسراء والمعراج برواياتها الكثيرة... وغيرها.

* قد تكرر للبطاقة الواحدة إذا كانت تدل على طبعة مختلفة أو من مكتبة أخرى. مثال ذلك بطاقة «فصل الخطاب في المرأة والصحاب» لحمد طلعت حرب، وفي هذه النشرة صورتان لهذه البطاقة: إحداهما في فهرس الأزهر ج ٦ وقد طبع الكتاب عام ١٩٠١م ويقع في ٥٣ صفحة والصورة الأخرى في الفهرس العام وطبع الكتاب عام ١٣١٧ هـ/ ١٨٩٩م ويقع في ١٤٠ صفحة. ولأنك أن اختلاف الطبقات قد يؤثر على مادة الكتاب، وبفضل أن ذلك فإن وجود عدة بطاقات للكتاب الواحد خاصة في المخطوطات يساعد الباحث على تحقيق النصوص والوقوف على الأصول والفرع والاختلاف والتشويه والتزييف، وهذا من صميم علم التحقيق والتوثيق.

* توجد بعض الأبواب في مكتبة الأزهر رأى المصنف أن ينقلها بكاملها مثل: علم الفراسة والكف وعلم الحرف والرمز باستثناء بعض بطاقات تعد على الأصابع.

* المعروف أن الفهرس العام ظهر في صورتين: إحداهما على شكل بطاقات، والأخرى مجلدات مطبوعة وبالمقارنة بين الصورتين تبين أن المجلدات المطبوعة أقل ثراءً. ومع ذلك فقد كان من المناسب أن أرجع إلى كليهما، وبناءً على ذلك فقد تكرر البطاقة في الفهرس العام «الجزازات» وفي الفهرس المطبوع وهذه ولأنك صعوبة تضاف إلى صعوبات الإعداد والاختيار.

* هذا التصنيف لا يتقيد بالتصنيف العشري ولا يصلح للدخول ضمن هذا التصنيف، ولكنه تصنيف خاص خضع لتكوينات مرنة تتناسب مع طبيعة المادة الفولكلورية مع رؤوس ملائمة وعناوين قد تكون مستمدة من بعض أقسام الموضوعات ومع ذلك ففي هذا التصنيف موضوعات يمكن أن تدخل ضمن العلوم الفلسفية ١٠٠ أو العلوم الدينية ٢٠٠، أو العلوم الاجتماعية ٣٠٠، أو العلوم اللغوية ٤٠٠، أو العلوم

الباب الثاني : الفلك والغيبيات ٩٤٨ جازة

الفصل الأول : الحرف والأوقاف والزنج ١٣٩ جازة.

الفصل الثاني : التنويم المغناطيسي ٢٢ جازة.

الفصل الثالث : الفراسة وقراءة الكف والعرافة ٩٤ جازة.

الفصل الرابع : القال والضمير ٣٦ جازة.

الفصل الخامس : الرمل والأثر ٤٩ جازة.

الفصل السادس : الطوالع والتقاويم والنتائج الفلكية ١٩١ جازة.

الفصل السابع : السحر والسيمياء ٢٩ جازة.

الفصل الثامن : التنجيم والفلك ١٦٢ جازة.

الفصل التاسع : الروح والنفس ١٤٤ جازة.

الفصل العاشر : الأحلام ٩٢ جازة.

الباب الثالث : الديانات والعقائد ٦٣٦ جازة

الفصل الأول: عقائد وديانات ودراسات ١٧٤ جازة.

الفصل الثاني : الجن والشياطين وإبليس والملائكة ٥٩ جازة.

الفصل الثالث : القيامة والجنة والنار.

الفصل الرابع : القبر والموت ٢٦ جازة.

الفصل الخامس : الأنبياء والأولياء ٧٩ جازة.

الفصل السادس : المذاهب والفرق ٢٢ جازة.

الفصل السابع : التصوف ١٧٠ جازة.

الفصل الثامن : عادات دينية وفصائل الشهور ٥٠ جازة.

الباب الرابع : العادات والتقاليد ٣٣٦ جازة

الفصل الأول : عادات وتقاليد ١٣٦ جازة.

الفصل الثاني : الأسرة والمجتمع ١٠٩ جازة.

الفصل الثالث : ألعاب وفروسية ٤٧ جازة.

الفصل الرابع : حرف وصناعات وفنون شعبية ٤٤ جازة.

مما لا شك فيه أننا اعتمدنا على العنوان أو ما هو موجود بالبطاقة في التفرقة بين الشعبي وغير الشعبي وهذا الشرط قد لا يكفي. فالعنوان قد يضل في بعض الأحيان بل هناك بين المتأولين ما قد يكون بعيداً عن الشعبيات ولكن استعراض موضوع الكتاب قد يكشف عكس ذلك كما إن المصنف لا يستطيع أن يستخرج أربعة آلاف بطاقة موزعة في أماكن متفرقة ليعرف هل هي شعبية أو غير ذلك؛ بل إن ما يمكن أن يدخل الشعبيات عند أحدهم قد لا يكون كذلك عند غيره، والقضية برمتها نسبية وتخضع للتقدير ومسؤولية المصنف.

والرأى أن هذه القوائم التي بدأ العمل فيها عام ١٩٦٦ وتوقفت عند عام ١٩٦٨م كان من حلقها أن تكون منشورة منذ فترة طويلة، وقد حاول المصنف مراراً بمساعدة الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس تون جدوى، والإشارة إلى هذا لا تعني إلا الأسف لتجميد هذا العمل الذي يمكن أن يضيف شيئاً إلى مجرى التيار الثقافي.

وأخيراً، فقد يرى أحد القراء أن هناك قصوراً في موضوع أو إضافة غير مقبولة أو تقصيراً في اللمعة، أو أن هناك بطاقات قد فاتتها هذه النشرة وهذه الأمور كلها - كما اعتقد - لا تقلل من أهمية وضرورة هذا العمل وعلى كل حال فإن هذه السلبيات قد لا تمثل أكثر من ١ ٪ من هذا العمل. فالكمال لله وحده، والنقص والقصور من خصائص البشر كما أرجو أن يكون هذا العمل دافعاً للدخول إلى دراسة الفولكلور بأسلوب منهجي يقوم على جميع مظلم لا كبر قدر ممكن من المصادر والمعلومات في مجال الفولكلور.

«فهرس الموضوعات»

الباب الأول : الآداب الشعبية ١٣٣٣ جازة

الفصل الأول : قصص وحكايات وأساطير ٥٨٠ جازة.

الفصل الثاني : أشعار وأزجال وموشحات ٢٦١ جازة.

الفصل الثالث : نكت ونواير وفكاهات ٢٣١ جازة.

الفصل الرابع : أمثال وحكم ١٣٥ جازة.

الفصل الخامس : ألغاز وفوازير ٤٩ جازة.

الفصل السادس : أدب شعبي وشعبيات ٧٧ جازة.

الباب الخامس : الفنون ٣٥٨ جزاة

الفصل الأول : للفناء ٨٩ جزاة.

الفصل الثاني : للموسيقى ٢٢٧ جزاة.

الفصل الثالث : تمثيل ورقص ٤٢ جزاة.

الباب السادس : الطب والأدوية ٢١٠ جزاة

الفصل الأول : الطب ١٥٩ جزاة.

الفصل الثاني : الأدوية ٥٤ جزاة.

المصادر ورموزها :

* فهرس عام / مطبوع

* تيمور = ت

* مخطوطات

* مكرم

* أزهر

أولاً : الأدب الشعبي والعاميات

فهرس عام / مطبوع

- الأدب الشعبي.

أحمد رشدي صالح.

ط القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٢٥٩.

- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / جزازات

الفراكلور.

فوزي العنتيل.

ط دار المعارف، ١٩٦٥ ، ص ٢٢٧.

فهرس عام/ جزازات

الفنون الشعبية.

أحمد رشدي صالح..

دار القلم - القاهرة، ص ١١٩.

العدد ٢٤ - المكتبة الثقافية ١٩٦١.

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبي للتركمان.

إبراهيم الدافقي.

بغداد - وزارة الإرشاد ١٩٦٢ ، ص ١٧٦.

فهرس عام / جزازات

فنون الادب الشعبي.

على الخاقاني.

بغداد - مطبعة الازهر ١٩٦٢ ، سلسلة منشورات دار البيان.

٨ أجزاء في ٨ مجلدات.

فهرس عام/ جزازات

علم الفولكلور.

الكسندر ماجرتي كراب، ترجمة: أحمد رشدي صالح.

القاهرة - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ ، ص ٥٥٥.

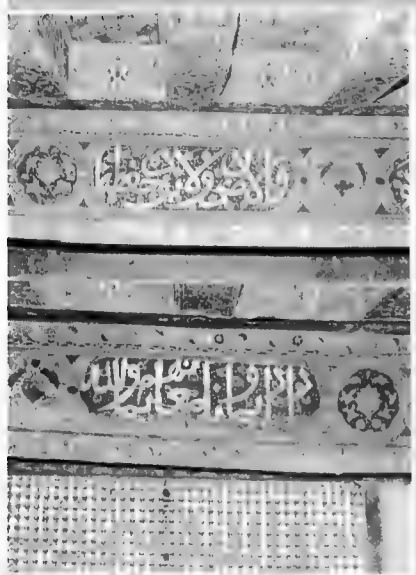
فهرس عام/ جزازات

صور من أدبنا الشعبي أو الفولكلور المصري.

تأليف: محمد قنديل البقلي.

القاهرة ، مكتبة الانجلو، ١٩٦٢ ، ص ١٦٤.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY



فهرس عام/ جزازات

الكشكرل.

بهاء الدين محمد بن حسين العاملى

ط بيروت - مكتبة الحياة ص ٧٩٧ خمس اقسام فى مجلد.

فهرس عام/ جزازات

الكتر المدفون والفك المشحون.

جلال الدين السيوطى سنة ٩١١ هـ.

- نسخة ط المطبعة العثمانية بالقاهرة ١٣٠٣ ص ٢٣١ .

- نسخة ط الحلبي ١٩٣٩ - ١٣٥٧ ص ٥٠٠ .

فهرس عام / جزازات

المستطرف من كل فن مستطرف.

شهاب الدين محمد أحمد بن الفتح الإيشيى.

- المكتبة التجارية جزءان فى مجلد.

وبالهامش:

١- ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى.

٢- ذيل للإمام ابن حجة الحموى.

٣- ذيل للعلامة محمد بن إبراهيم الأدهب.

- نسخة ط المكتبة السنبة ١٣٠٢، وبهامشها ثمرات الأوراق

فى المحاضرات لابن حجة الحموى.

فهرس عام/ جزازات

غرائب اللهجة اللبنانية السورية.

رومانيل نخلة اليسوعى.

- ط الكاثوليكية ١٩٦٢ - بيروت ص ٢١٦ .

العدد ١٨ من سلسلة نصوص ودرس.

فهرس عام / جزازات

عثرات اللسان فى اللغة/ عبدالقادر المغربى.

- ط دمشق - المجمع العلمى العربى ١٩٤٩.

ص ١٥٢ / ١٩٥٢.

فهرس عام / جزازات

عبدالله النديم بين الفصحى والعامية.

نفوسة زكريا سعيد.

- الإسكندرية - الدار القومية للطباعة ١٩٦٦ ص ٢٣٤ .

فهرس عام / جزازات

العبارات العامية وما يرادفها بالإنجليزية.

إبراهيم رمزى.

القاهرة ١٩١٠ ص ٤٧ / ١٩١٨.

فهرس عام/ جزازات

العامية فى السودان.

عون الشريف قاسم.

الخرطوم - معهد الدراسات الاجتماعية ص ١٩٦٦/١٦.

(سلسلة المحاضرات العامة لمعهد الدراسات الاجتماعية

بجامعة الخرطوم)

*** -

فهرس عام/ جزازات

العاميات الشعبية فى لبنان [١٨٢٠ - ١٨٢١ - ١٨٤٠].

صفحات مطبوعة من التاريخ اللبناني.

تأليف: يوسف خطار الطول.

بيروت - دار الفكر الجديد سنة ١٩٥٥ ص ٥٦ .

فهرس عام/ جزاات

- شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الخيل.
احمد بن محمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى.
- القاهرة - طبع الاميرية ١٢٨٢ هـ - ص ٢٤٥.
- مطبعة السعادة ١٣٢٠ هـ - ص ٢١٦.
- المطبعة الرهبية ١٣٨٢ هـ - ص ٢٤٥.

فهرس عام/ جزاات

- الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى احوال الكلام الدارج.
ميخائيل بن نقولا بن ابراهيم صباح.

فهرس عام/ جزاات
شرح درة الغواص فى اوهام الخواص.
احمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب بشهاب الدين الخفاجى.
- الاستانة - مطبعة الجوائب ١٢٩٩ هـ - ص ٢٦٤.

فهرس عام / جزاات

- رد العالمى الى الفصيح.
احمد رضا العالمى.
ط صيدا - مطبعة العرفان.
١٩٥٢، ص ٤٤٢.

فهرس عام/ جزاات

- دفع الهجنة فى ارتضاح اللكنة.
معروف الرصافى.
الاستانة ١٣٣١ هـ - ص ١١١.

فهرس عام/ مطبوع

- الشيخ متوفى.
نقلا عن الفرنسية: محمد عثمان جلال
رواية ادبية باللغة العامية الدارجة، وهى مرتبة على خمس قطع ط بالقاهرة ١٩١٢.
- نسختان اخريان منها كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

- ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ويسمى (لطائف المعارف)
ابو منصور عبدالملك بن محمد النعالي النيسابورى ٤٢٩ هـ
وهو كتاب فى ذكر اشياء مضافة ومنسوبة الى اشياء مختلفة
يشتمل بها ويكثر استعمالها فى النظم والنثر وعلى السنة
الخاصة والعامة كقولهم: غراب نوح، ثار ابراهيم، عصا
موسى، خاتم سليمان... إلخ.
- الوجود مع الجزء الاول فى مجلده، طبع القاهرة
١٣٣٦/٨ - ١٩٠٨ فى ٥٠٦ صفحة.
- نسخة اخرى كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

- جملة من كلام البهلولى.
وهو المعارف بالله السيد يحيى الشرقى المعروف
بالبهلولى - وهى مجموعة مقتطفات وأشعار باللغة المغربية
العامية.
- نسخة فى مجلد، المطبعة الوهبة بمصر ١٢٨٣ فى ٨ ص.

فهرس عام/ مطبوع

- الكتابات العامية.
احمد تيمور.
- القاهرة سنة ١٩٤٩ ص ١٢٨.
- خمس نسخ كالمسابقة.

كتبخانة :

الرسالة الثامنة في كلام العامة والمناجى في احوال الكلام الدارج.

مخائيل بن نقولا بن إبراهيم صباغ

- نسخة في مجلد، طبع حروف استرسبورج ١٨٨٦

- ج ١. نسخة خصوصية ١٦٢.

كتبخانة :

شفاء العليل فيما في كلام العرب من الدخيل

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب بشهاب الدين الخطايجي ت: ١٠٩٦.

- طبع حروف بالمطبعة الوهيبية ١٢٨٢ ج ١ نسخة خصوصية ٢٨.

- نسخة أخرى ج ١ نسخة خصوصية ٢٩.

- نسخة أخرى ج ١ نسخة خصوصية ٣٠.

كتبخانة :

مميزات لغات العرب وتخريج اللغات العامية عليها وفائدة علم التاريخ من ذلك.

حفي نايف - قدم إلى مؤتمر العلوم المشرقية ببلغا ١٣٠٤ هـ

- نسخة طبع ببولاق ١٠٣٤ - خصوصية ١٥٢ - نسخة أخرى خصوصية ١٥٣.

- نسخة أخرى خصوصية ١٥٤ - نسخة أخرى خصوصية ١٥٥.

- نسخة أخرى خصوصية ١٥٦.

الهوامش

(١) كان هذا الحوار بمكتب مجلة الفنون الشعبية التي كانت تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر بمكانها بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة.

(٢) على سبيل المثال ففي النشرة المصرية للمطبوعات (من أغسطس إلى ديسمبر ١٩٦٠ طبع في دار الكتب ١٩٦٢، يوجد من ص ٦٧٧ حتى ص ٧٢٢ مجموعات من قصص وحكايات للأطفال من اللغة العربية وهي رقم مسلسل ٧٠٩٥ - ٧١٢٠ أى ٥٣٥ جزاة ويعدّها حكايات للأطفال من اللغات أى من تسلسل ٧٣٢١ - ٧٣٨٦ وكلها نصوص من التراث الشعبي بسطها المؤلفون والمترجمون وهي تنشر تحت سميات متعددة.

مضحك ذوى الذوق والنظام في حل شذرة من كلام أهل الريف العوام للشيخ محمد بن محفوظ السنهورى.

وهو على مثل من القحوف ينقص صفحة بعد ص ١٨ وقد أتمه سنة ١٠٥٨ كما في ص ٦٨.

ت/ مجاميع/ طبع محمد شاهين بالقاهرة ١٢٧٧

مجموعة بها خمس رسائل

١ - عقيدة العوام، وهي أرجوزة نظم: الشيخ أحمد المرزوقي تولى بمكة وقد نظمها سنة ١٢٥٨.

٢ - شرح عقيدة العوام لناظمها: الشيخ أحمد المرزوقي.

ت/ مجاميع/ طبع السلفية ١٣٤٤ هـ

مجموعة بها ثلاث رسائل بتحقيق الأستاذ عبدالعزيز الميمنى الراجكوتى بالهند.

١ - ما تلحن فيه العامة للكسائى على بن حمزة ١٨٩.

وضعها لهارون الرشيد.

ت/ مجاميع.

مجموعة بها ٤٧ رسالة.

١ - سقطات العوام لابن كمال باشا وهي الرسالة المسماة بالتنبيه على غلط الخامل والنبيه.

٢ - رسالة الروح لابن كمال باشا.

٣ - رسالة في تحقيق المعجزة له.

In his article "*Dramatic Folk Dance*", Dr. Ahmad Hasan Gom'ah, Dean of the Institute of Ballet, sought to differentiate between folk dancing as performed by common people and dramatized folk dancing. The latter has almost the same nature of the former, however it is more systematic and has higher sophisticated techniques, i.e. it is composed of folk dancing gaits which are practiced in such a way that they could be performed on the stage before an audience. This mode of dancing has become a science based on rules and fundamentals which are taught at all the international dancing institutes.

In the *Tour of Fonoun Sha'beyah*, Mr. Mostafe Sha'ban covered the 6th Cairo International Experimental Theatre Festival highlighting the most important views and researches which were presented along its general theme, which was this year "Folk traditions and the Experimental Theatre".

Mrs. Nadyah Abdel Hamid Senousy offers us a glimpse into the work of the international painter Mohammad Sabry through a very rich interview made during his last exhibition from 15/11 to 3/12 1994.

A review of the International Symposium on Creation in Islamic handicrafts is presented by Mrs. Safeyah Helmi Hosain. The symposium was arranged among the events of the First International Festival of the Handicraftsmen of the Islamic States, which were held from 7 to 15 October 1994 in Islam Abad, Bakistan. Mrs. Hosain reproduced as well an abstract of her paper presented to the symposium, "*The Traditional Handicrafts in Egypt: Creation and Problems Development*".

The journal continues this issue, and in the coming issues, to publish other parts of the valuable bibliography, prepared by Dr. Ibrahim Shalan over many years, of folkloric material in the Egyptian National Library and El-Azhar Library down to 1968. El Fonoun El-Sha'beyah hopes that this work will serve all scholars and researchers who are interested in studying the Egyptian folklore. It also hopes that the bibliography will help them to uncover the origins and characteristics of the Egyptian and Arab folk traditions.

The journal begins in this issue with publishing the scientific introduction made by Dr. Ibrahim Sha'lan to explain his work and system in arranging his bibliographical material. It is followed by a small part of the index of folkloric literature and colloquial varieties as an introduction to the rest of the bibliography which will be published in parts along the coming issues.

We welcome any feedback concerning the bibliography and extend our deep regards to the bibliographer, for the efforts and time needed to achieve such a work, and to the readers for their suggestions and responses.

This is followed by a study of Mr. Mokhtar Swaify about the "*Festival of the Nile Inundation As the Oldest Known Festival in History*." In his article, the writer refuted the old controversial tradition that has been attributed to the Ancient Egyptian, i.e. the habit of sacrificing a beautiful virgin to the river every year, because human sacrifices had certainly disappeared long before the establishment of the Old Kingdom in the Pharaonic Period. Mr. Mokhtar Swaify reached a conclusion that the human sacrifice fallacy, which was first mentioned by the Arab historian Ibn Abdel Hakam in his "*Fitwouh El-Beldan*", was either told to him by one of those dragomans who tried to impress their clients with fantastic, but imaginative stories, or invented by Ibn bdel Hakam himself in an attempt to defame the pagan past of Egypt in the eyes of the Egyptians to attract them to the new faith.

This is followed by a study of "*The Festival of Rifaii's Mulid*". The writer, Ibrahim Helmy, investigates the genealogy of Sidi Ahmad El-Rifaii, the founder of Rifaiyah way (a sufi group). Ahmad El-Rifaii thought that people were chained by the shackles of matter, and the only way to free their souls from their physical confinements was to acquire spiritual purity. The article describes the ceremonial procession which is held every year on 20 Ragab of the Arab Calendar in Qala'h Quarter in Cairo on the occasion of his birthday (mulid).

Dr. Gehad Daoud contributed a study about "*Employing Folk Music in Children's Movies*", in which he underlined the importance of folklore in reflecting the national character and promoting the national identity. He also explained the significant role played by music throughout childhood and its various age groups, and how music has become so involved with cinema that we may expect to see a film without talking (a silent movie) but we can not imagine a film without music at all. If we consider that 70% of the children watch regularly children's cinema programs on television, we can immediately understand how children can be easily influenced by films. Consequently folk music can be used in cinema in a good way, that would aspire to achieve artistic and pedagogic goals towards preparing the future generations, particularly, after the tremendous revolutions that have happened in communication and the exchange of information. These developments, on the other hand, would lead to dissolving the national character and identity, which would leave the field open to certain powers to impose their model on others. This can be avoided through promoting and strengthening such national tendencies.

The starting point from which Mr. Farouq Khorshid tackles this issue is "The Voyage of Sindbad", which reveals that Sindbad has constantly, been regarded in the West as an adventurous sailor. This image, however, was certainly influenced by the traditions of piracy in the West. Thus it has nothing to do with the true character of Sindbad nor the atmosphere of the Arabian Nights. The author introduces us to the literary and cultural treasures of this famous collection of stories and discusses the views of the European scholars about them.

In the following study, "*Some Proverbs*", Shawky Haikal states that while literature may be divided on linguistic basis into classical or formal and colloquial, this can not be held true for proverbs. Proverbs, in his view, are a linguistic and intellectual product of every people based on their general and common experiences. Thus a proverb can not be regarded as a product by an individual, but it is a common creation. Then he discusses the word "Mathal" (Proverb) in Arabic, and compares its meaning with those in other foreign languages, especially English.

He also discusses the proverbs mentioned in the Holy Quran as well as in the other Arab literary works. The article attempts to analyse the literary value of this genre.

The issue also contains a translation by Ahmad Ammar of an article which studies the tendency to retelling the old folk-tales in new individual version. This literary phenomenon resulted from the appearance of many scientifically recorded folk-tale collections and numerous rigid researches in that field. The writer discusses also the relation between folk-tales and children's literature as well as its relation with the new media such as: radio, television, cinema, cassettes etc.. He analyses the problems of visual presentation of folktale, and how the Italian fascism (and other totalitarian regimes) sought to exploit folk-tales to promote its ideology among children.

In his study "*Romanian Folklore: Methodology and Practices*", Dr. Hany Gabr exposes certain scientific trends which have practically formed the Romanian approach to science and research, particularly as regards the relation between folklore and cultural and social anthropology. The article also explains the Romanian system of collecting and studying folk tradition. The writer introduces the reader to many Romanian leading figures in the field of folklore and anthropology and compares their methods with those adopted in the west.

This Issue

This issue contains a number of various studies. Mr Safwat Kamal begins with a discussion of *"The Study of Folk Creation"*, focusing on certain fundamental issues, including: the methods of studying the items and phenomena of folk creation are as different and various as their nature and the means of expression through which they are reflected. Those methods of research are connected with governing or guiding theories as well as methods of usage or appliance, in accordance with the development of the means of research in the field of theoretical and applied studies. The study explained the importance of questionnaires as a scientific means of objectively collecting the material and elements of a research. The article also discusses the process of creation and its diversity through numerous variables.

This is followed by Farouq Khorshid's *"A New Reading of Arabian Nights"*, in which he attempts to explore the reality of the cultural and intellectual movement to which we owe our existence. He sought as well to uncover why we had forgotten the significance of the cultural resources of that movement and why we had forgotten that the western culture was essentially founded on the greatest achievement of our Islamic civilization all over the whole spectrum of science, knowledge and art in general.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 45, October - December, 1994.

● الإصدار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ دينار ، الكويت ٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، وبصاري البريد ٨٠ قرناً وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شبه باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للبلاد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • مجلة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

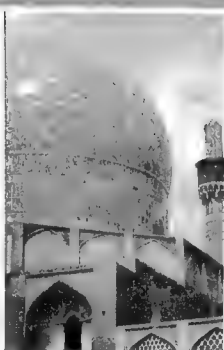
Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohai

Dr. Mostafa El - Razaz









أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

رئيس التحرير

١. د. أحمد علي مرسى

الإشراف الفني

١. عبد السلام الشريف

نائب رئيس التحرير

١. صفوت كمال

سكرتارية التحرير

١. حسن سرور

مجلس التحرير

١. د. سمحة الخولي

١. عبد الحميد حواس

١. فناروق خورشيد

١. د. محمد الجوهرى

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز



العدد ٤٦ يناير - مارس ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

١. د. هانى إبراهيم جابر

١. إبراهيم حسين

١. سمير عطوه

١. جابر السيد جابر

● صورنا الخلف

من معروضات الملتقى القومى الاول

الإمامى للفتان : محمد قطب

الخلفى تشجييات مرسمة

للفتان : إبراهيم حسين

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصوير

- ٣..... رسالة المجلة
- رئيس التحرير
- ٥..... هذا العدد
- صنعت كمال
- ٩..... الفولكلور وثقافة المستقبل : قضية المصطلح
- د. أحمد على مرسى
- ١٤..... مرحباً بالثلاثين .. وقد بلغتها
- فاروق خورشيد
- ١٩..... مجلة الفنون الشعبية المصرية
- تريزا قانى
- ٢٦..... مجلة الفنون الشعبية خلال ثلاثين عاماً
- مصطفى شعبان جاد
- ٣٠..... الطب النبوى بين الطب العلمى والطب الشعبى
- د. محمد رجب النجار
- ٥٦..... دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ
- د. مرسى السيد مرسى المصباح
- ٦٥..... بلاغة الطير .. بلاغة الهوى
- د. وليد منير
- ٧٠..... إنثار والماء فى الاحتفالات الأسبانية
- د. طلعت شامخ
- ٧٧..... هل مازالت «الجاموسة» والده
- مجدى الجابرى
- ٨٣..... ست الحسن والسبع جدران
- الراويعة : أم السيد ياسين
- جمع رتدين : إبراهيم عبد الحافظ
- ٨٨..... الأمثال الشعبية البدوية
- محمد فتحى السنوسى
- ٩١..... العمارة التقليدية : الطابع والشخصية
- والترها فى تصميم عمارة قومية معاصرة
- د. هانى إبراهيم جابر
- ١١٠..... من أزياء النساء فى الوادى الجديد
- إبراهيم حسين
- ١٢٣..... جولة الفنون الشعبية:
- الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية
- سبيح شعلان
- ١٢٨..... الملتقى القومى الاول للفنون الشعبية
- إبراهيم حلمى
- ١٣٧..... مكتبة الفنون الشعبية:
- فتوح البهنسا الغراء
- إبراهيم كامل أحمد
- ١٤٦..... ببلوجرافيا التراث الشعبى
- د. إبراهيم أحمد شعلان
- ١٥٤..... THIS ISSUE

رسالة المجلة ...

في العدد الأول من هذه المجلة الذي صدر منذ ثلاثين عاماً (يناير ١٩٦٥) تحدثت رسالة هذه المجلة وأهدافها ...
« لا بد لي، وأنا أقدم العدد الأول من مجلة « الفنون الشعبية» لقراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالماثورات الشعبية، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهي : إدراك العرب الكامل لتراثهم الحضارى . ولم يعد هذا التراث مقصوراً على مابقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهيكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، مايصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبي، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة، وهو فن يحمل من عناصر الثقافة والأصالة ما يجعله أميئاً على القيم الإنسانية، والمثل الأخلاقية، والخصائص القومية. وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ما جعله . ولا يزال يجعله . قابلاً للتطور والنمو، مع تطور الحضارة العربية ونموها، وهو فى الوقت نفسه، يرد على أولئك الذين انتقصوا من قدرة العقل العربى والإرادة العربية، تبريراً لاستعلاء عنصرى. ولذلك كان العمل على إحياء التراث الشعبى العربى تبعه قومية وإنسانية وعلمية فى وقت واحد .

ولنيسبت العناية بالماثورات الشعبية العربية جديدة على الفكر العربى، فلقد كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه الماثورات، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية. والذين راوا فيها الوثائق التى تفصل الغامض من رواية التاريخ، ولكن العصر الحديث الذى شهد القومية العربية بمضمونها الاجتماعى، قداحتفل بتراث الشعب باعتباره دعامة قوية من دعائم ثقافته وحضارته، فعمل على جمع عناصر هذا التراث فى مختلف البيئات .. فى البادية، وفى الريف، وفى المدينة، واستعان، فى ذلك، بالأجهزة الحديثة التى تسجل الصورة والصوت والنغم، وعكف المتخصصون على تصنيف ما يجمع من عناصر هذا التراث الشعبى، والحكم عليه، وموازنة بعضه ببعض، والمقارنة بينه وبين تراث الثقافات والحضارات الإنسانية الأخرى . والجميع يفعلون ذلك استكمالاً لعناصر هذا التراث وإبرازاً لما فيه من معارف وخبرات وفنون، وكشفاً عن الطابع القومى الأصيل، وعن القسمات الإنسانية المشتركة فيه .

وستحاول مجلة « الفنون الشعبية» ماوسعها الجهد، أن تساير هذه الحركة الناشطة، فتعين على جمع التراث الشعبى، وتصنيفه وعرضه ودراسته، وتسجيل ما يحمل من نبض الوجدان القومى، وما يترجم من قيم إنسانية عليا. وإنه ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين فى الوطن العربى الكبير، وتتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وإنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة فى الماثورات والفنون الشعبية فى العالم . ومن أجل ذلك حرصت على أن تقدم ترجمة تلخص محتوياتها فى كل عدد باللغة الإنجليزية .

ونحن نرجو أن تكون قد سرتنا على الطريق الذى أخطه أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس: أولياء للرسالة، محققين للهدف الذى سعى إلى تحقيقه، ومعهم كل الذين يجنون هذا الشعب، وثقافته، وفنونه الأصيلة .

رئيس التحرير

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كودنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٣ - القاهرة -
٧٧٥٠٠٠ : ت

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب
مكتباتها العامة المعروفة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبعث فهي
تلهم الكتاب بارخص الاسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



- وتصيد الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداح
- وتصيد كل ثلاثة اشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم
والحياة ●

رئيس مجلس الادارة
١٠٥٠ د سميح سرخان

هذا العدد

يصدر هذا العدد، وقد مضى على صدور أول عدد من هذه المجلة ثلاثون عاماً (يناير ١٩٦٥) . ثلاثون عاماً من الجهد والمجاهدة، في العمل على تحقيق نواجد فكري أصيل على ساحة الثقافة المصرية والعربية المعاصرة . وتمضى بي الذكريات مع صدور أول عدد حينما كنا مجموعة صغيرة من الباحثين الذي يطمح كل منهم إلى إثبات وجوده كجيل يعي مسؤولية الوطنية تجاه ثقافته المصرية والقومية، ويدرك وأجبه نحو الكشف عن قيم وخصائص ثقافته التي تمتد عبر قبط الزمان إلى آلاف السنين، كما تتواصل مع غيرها من ثقافات العالم على اتساع رقعة المكان شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً، وتتداخل في مكوناته الحضارية عناصر ثقافية ، وإنسانية، من ثقافات متنوعة عبر لقاء الإنسان مع غيره من الناس في وحدة من المعرفة ؛ تؤكد إنسانية الإنسان.

وكان يتم اللقاء في إحدى قاعات الفللا القائمة ، لكن ، في ٤ شارع شجرة الدر .. يقود هذه المجموعة الصغيرة أستاذ رائد لا في حركة الأدب الشعبي العربي فحسب، ولكن رائد من رواد الحركة الثقافية العربية الذي وعى ببصيرته دور الأدب الشعبي العربي في تحقيق تلاحم وجدان وفكر الأمة في إطار من القومية المدركة لقيم وجودها البطولي على ساحة المعرفة الإنسانية وبما تحمله ملاحمها وسيرها من وقائع الزمان وواقع المكان .

قاد الدكتور عبد الحميد يونس هذه المجموعة من المحبين لتراث هذا الوطن ومآثراته .. منهم من كان على طريق المعرفة يسير ومنهم من عبقوا هذا الطريق . منذ صدور عددها الأول .. وما تلى هذا العدد من أعداد، في كل عدد قلم جديد وجهود رشيد . وتواصل المجلة صدورها في ثوب قشيب متميز يبهاته وخصوصيته الجمالية، فصله لها وحدد زخارفه الأستاذ الفنان الراحل عبد السلام الشريف . أمد الله عمره ومنتعه بالصحة والعافية . فمن العدد الأول إلى هذا العدد وما يليه، إن شاء الله، يحوط هذه المجلة برؤيته وخبرته الفنية، ويفسح المجال لتلاميذه الفنانين؛ يبدعون ويرسمون، ويقوم بالإشراف الفني على هذه المجلة بكل عملاء الفنان، يواصل جهده من أجل أن تصدر المجلة في إطارها الفني المتميز. ويواصل معه

الفنان الأستاذ محمد قطب مسيرة الإبداع وإخراج هذه المجلة في أجمل شكل يتوافق مع مضمونها الحضاري في الإعلام عن أهم خصائص الإبداع الشعبي المصري بخاصة، والإبداع الشعبي العربي والإنساني بعامه .

وتحقق المجلة شكلاً وموضوعاً ريادةً خاصة في مجال إصدار المجلات المعنية بالتراث الشعبي ومأثورات هذه الأمة . وتفتح المجلة أبوابها وتتسع صفحاتها لكل الاتجاهات الثقافية التي تهتم بالفنون الشعبية، وتزخر موضوعاتها بكل أنماط الإبداع الشعبي في مصر وفي كل مكان .

وتتشب أرقام، وتتأكد أسماء، وتتأثر دراسات، وتتلاقى أفكار، وتتحدد رؤى وأراء، وتتواصل جهود، وتبرز على صفحات المجلة على مدى الثلاثين عاماً أروع القيم من العمل الجماعي الخلاق، بهدف الكشف عن أجمل ما أبدعه الإنسان خلال حياته اليومية الجارية من فنون، تتوسل بوسائل التعبير الفني المختلفة؛ فنون قوية أو تشكيلية أو موسيقية أو حركية .. في تكامل ثقافي مع عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع، وفي حيوية ثقافية دقيقة، ووعي عميق بالتواصل الثقافي الحي الذي تتميز به ثقافتنا عبر حقب التاريخ التي عايشها مجتمعنا .

وحينما أذكر العمل الثقافي الخلاق الذي قدمته المجلة على مدى هذه السنوات، أذكر كل من شارك في هذا العمل بكل الوفاء والحب .

وحينما تشارك لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة في الاحتفاء بهذه المجلة، ويشكل الأستاذ فاروق خورشيد، مقرر هذه اللجنة، لجنة فرعية تضع الخطوط والأفكار للاحتفاء بالمجلة في عيدها الثلاثين، فإنما تزداد سعادة كل من عمل ويعمل في هذه المجلة بأن الاحتفاء يتسع مداه؛ فيؤجل حفلها الكبير بعيدها الثلاثين من هذا العدد إلى عدد قادم، إن شاء الله، يخصص لهذه المناسبة.

والمجلة إذ تنشر، في هذا العدد، مقال الأستاذ فاروق خورشيد «مرحباً بالثلاثين ... وقد بلغت» باعتبارها تحية ترحيب بالمجلة في عيدها الثلاثين، إنما تنشره بوصفه استهلالاً للاحتفال الذي تعد له بالاشتراك مع لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، وأيضاً، تعبيراً شخصياً من الأستاذ فاروق خورشيد عن سعادته باستمرار هذه المجلة، وما قدمته لحركة الفنون الشعبية من تاصيل للمفاهيم، والمصطلحات العلمية، وما أثارته من قضايا الوعي بقيم تراثنا الثقافي والفني....

كما يتضمن هذا العدد مقالاً مترجماً للمسيرة البولندية الأستاذة تريزا فاي، نشرت عام ١٩٦٦ في الدورية العلمية السنوية «الإثنوجرافيا البولندية». وقد تناولت في هذا المقال تحليلاً وعرضاً للعدد الأول من المجلة الذي صدر في يناير ١٩٦٥.

ويقدم الباحث مصطفى شعبان جاد عرضاً لما تضمنته المجلة خلال الثلاثين عاماً الماضية مع تحليل بيبليوجرافي موجز للمواد التي نشرت بها.

وتستهل المجلة هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى عن الفولكلور وثقافة المستقبل: قضية المصطلح... ويثير أ.د. أحمد مرسى في مقاله هذا حاجتنا إلى مشروع ثقافي قومي يستوعب ما نحتاجه لمواجهة الغزو الثقافي والاستلاب الحضاري الذي يهددنا، كما «أن محاولتنا استشراف المستقبل وثقافته يقتضى منا موقفاً نقدياً واضحاً من التراث عامة». ويتساءل د. أحمد مرسى تساؤلاً مهماً حول واقع الثقافات المحلية من الثقافة الكونية إزاء التغيرات والتحولات الكبيرة في وسائل الاتصال العالمية وتكنولوجيا القرن الواحد والعشرين. وي طرح سؤالاً مهماً، وأخيراً، في مجموعة تساؤلاته ومحاوراته النقدية : «هل يمكن أن نسوق أن يكون هناك Multi - National Folklore». ولقد أثار تساؤلات

الدكتور أحمد مرسى، حينما قدم دراسته هذه في الملتقى الأول للفنون الشعبية ، تساؤلات وجوهرات أخرى عديدة تحتاج، حسب تصوري، إلى حلقة بحث خاصة عن مستقبل الفنون الشعبية في عالمنا المتغير.

كما يتضمن العدد دراسة مستفيضة للأستاذ الدكتور محمد رجب النجار، وعنوانها «الطب النبوي بين الطب العلمي والطب الشعبي»؛ حيث يتكون التراث الطبي العربي، على ضخامته وامتداده في الزمان والمكان، من ثلاثة أنواع هي: الطب الرسمي بمعناه العلمي، والطب الشعبي القائم على الخبرة المتوارثة، بشقيه المادى والغيبى، والطب النبوي القائم على الماثور للنبوي، بشقيه الجسدى والروحي.

ومن خلال وجهة نظر علمية محايدة، يسبر الدكتور النجار غور الطب العلمي والطب الشعبي بهدف تحديد ماهية الطب النبوي، ومعرفة أفاقه، وتعيين موقعه العلمي؛ ليقرر، في النهاية، أن الطب النبوي هو طب شعبي يتفق وتعاليم الشريعة الإسلامية، دون أن يتجاوز ذلك إلى الطب الشعبي العام بممارساته الشرعية وغير الشرعية، ودون إغفال، أيضاً، لأثر الإيمان الديني أو الروحي في الشفاء، والذي يعد فارقاً جوهرياً مهماً فيما بين الطيبين - النبوي والرسمى - في التراث العربي عند الفقهاء..

يلي ذلك دراسة للدكتور مرسى السيد الصباغ عن « دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ»، تناول فيها الكاتب حياة ابن منبه الذي عاش في القرنين السابع والثامن الميلادى، وخصائص العصر الذي عاشه وثقافته ومؤلفاته متسانلاً: كيف وأن ابن منبه كان رائداً في التاريخ الاجتماعى... ورائداً في الفولكلور العربى....».

ويختار الدكتور وليد منير نصاً تراثياً من كتاب «مصارع العشاق» لابن الحسين السراج القارئ، ويقدم قراءة تحليلية له، أولاً: عبر مستويات العجب والطرافة والحكمة. وثانياً: يتساءل الدكتور وليد منير: كيف يتفلسف الخيال الشعبي؟، وكيف يوحد الخيال الشعبي بين مستويات الوجود في بنية مشتركة.

كما يتناول د. طلعت شاهين النار والماء في الاحتفالات الأسبانية، راصداً لظاهرة حريق دمية «لاس فاياس» في مدينة «فالنسيا». وفي هذا المقال يقدم الدكتور طلعت شاهين وصفاً للاحتفالات التي تقام في منتصف ليلة التاسع عشر من شهر مارس من كل عام، التي يطلق عليها اسم «لاس فاياس»، وهي ليلة الاحتفال بسان خوسيه.

ومن الألعاب الشعبية في الريف المصرى يقدم الباحث مجدى الجابرى لعبة «هل مازالت الجاموسة والده»، وهي من الألعاب التي يلعبها الأولاد والبنات. وقام الباحث بتحليل هذه اللعبة، والتعريف بدلالاتها الفكرية ودورها في التنشئة الإجتماعية للأطفال.

كما يقدم الباحث إبراهيم عبد الحافظ حكاية « ست الحسن والسبع جعدان» التي قام بجمعها من الراوية: أم السيد ياسين، إحدى السيدات بكفر أبو زاهر، مركز شبين، بمحافظة الدقهلية.. ويقدم الباحث هذا النص من الحكايات الشعبية المصرية دون أى تعليق من جانبه مكتفياً بشرح بعض الفاظه، وذلك بدافع من حرصه على أن يقدم النص كما هو دون تعليق أو تعديل.

ومن الأمثال الشعبية البدوية يقدم الباحث محمد فتحى السنوسى ثلاثين مثلاً من الأمثال الشعبية الشائعة في منطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر . وقد حدد الباحث مضرب كل منها مع شرح لمعاني الفاظه المحلية .

وفي مجال دراسة الفنون التشكيلية الشعبية، والثقافة المادية، يقدم الأستاذ الدكتور هانى جابر دراسة عن العمارة التقليدية، الطابع والشخصية وأثرها في تصميم عمارة قومية معاصرة، باعتبار أن العمارة

التقليدية بمثابة المحصلة الإنسانية للمعرفة والخبرة والتجريب الدائم، والتفاعل مع زيادة الاحتياجات المعيشية والأمنية على مر تاريخ المجتمعات . ويرى الدكتور هانى جابر أن البناء التقليدى بكل حوائطه المبنية بخامات البيئة، والمتفاعلة مع الفتحات، أمر يعكس تناغمًا وتجانسًا بين أدوات البناء، وأيضًا، بين الخطوط المشكلة للكتلة المعمارية في مفردها، والكتلة البنائية في توحدها مع غيرها .

ويتناول الدكتور هانى ذلك في تحليل دقيق لواقع البناء المعماري في تلاقيه مع واقع البيئة والثقافة المادية في المجتمع .

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حسين دراسة عن مجموعة من أزياء الوادئ الجديد - وهذه الدراسة هي إحدى الدراسات التي قدمت في الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية الذى سوف تتابع المجلة نشر بعض دراساته في أعداد قادمة . وقد تناول الأستاذ إبراهيم حسين، بالوصف والتحليل، الطابع المميز لهذه الأزياء وخصائص وحداتها الزخرفية، ووظيفتها النغمية والجمالية .

وفي جولة الفنون الشعبية، يقدم الأستاذ سميح شعلان عرضًا وتحليلًا للدراسة التي قدمها الباحث مصطفى شعبان جاد عن « الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية » للحصول على درجة الماجستير في المعهد العالى للنقد الفنى .

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى عرضًا وأفيًا لوقائع ودراسات الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية، الذى نظمه المجلس الأعلى للثقافة في الفترة من ١٧ - ٢٢ من ديسمبر ١٩٩٤، مع ماواكب هذا الملتقى من احتفاليات شعبية، ولقاءات فنية .

كما عرف بمجموعة الدراسات التي قدمت في المؤتمر العلمى الذى كان محور هذا الملتقى القومى .

أما مكتبة المجلة، فقد تضمنت دراسة للأستاذ إبراهيم كامل أحمد عن كتاب « فتوح البهنسا الغراء »، والتعريف بمؤلفه محمد بن محمد بن المعز .

كما تواصل المجلة نشر جزء آخر من بيلوجرافيا التراث الشعبى التى أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان .. لتكشف عن كم كبير من المراجع والوثائق، التى تعين الباحثين فى التراث الشعبى العربى على التعرف على مصادر متعددة ومتنوعة تتضمن موادًا فولكلورية وتاريخية لها دورها المهم فى الدراسات العلمية ، التى تكشف عن حيوية التراث الشعبى العربى .

والمجلة إذ ترحب بنشر كل جهد علمى وفنى، يكشف عن مكونات ومقومات تراثنا الشعبى، يسرها أن تكرر دعوتها للمتخصصين والفنانين والمهتمين بالتراث الشعبى للمشاركة فى تحرير هذه المجلة؛ فالفنون الشعبية كما هى ثمار نتاج جماعى، فهى فى حاجة دائمًا إلى جهود جماعية للكشف عن خصائص الإبداع الشعبى، الذى هو فى واقعه الثقافى فن حياة .

صفات كمال

الفولكلور وثقافة المستقبل: قضية المصطلح

د. أحمد على مرسى

«ليس ممكناً أن نحيا دون أن نفكر، وإذا كان علينا أن نحيا
في عالم جديد، فإن الأمر يقتضى أن نفكر بصورة جديدة،
ريمون كارينتيه^(*)»

إن الحديث عن المأثورات الشعبية - الفولكلور - وثقافة المستقبل، موضوع متشابك شديد
التعقيد؛ ذلك أننا لى نفعل ذلك، مطالبون بأن نتعرض لحاضر هذه المأثورات فى إطار
الثقافة التى تنتمى إليها، سواء كانت هذه الثقافة هى ثقافتنا الوطنية أو ثقافات أخرى
بدأت الاهتمام بجمع مآثوراتها وتصنيفها ودراستها منذ ما يقرب من قرنين من الزمان. ولا
شك أن هذه الورقة لا يمكن أن تلى بهذا أو بجزء منه، لكننا نطمح من خلالها أن نثير
نقاشاً - هادئاً أو حاداً - حول هذا الموضوع. وهذه الورقة مهداة إلى جيل المستقبل فى
المعهد العالى للفنون الشعبية.. الابن الذى لم أستطع أن أكون له الأب الذى تمنيته.

أولاً: القبول بفصل مجموعة من الأنشطة العقلية والفنية
والسلوكية عن غيرها من الأنشطة الإنسانية الأخرى. وكان
هذا يعنى - دون إغاضة - النظر إليها باعتبارها وعاءً للنشاط
الفكرى والتخيلى الشعبى، والسلوك المعترف لادى أصعابها.

ثانياً: إبراز هذه الأنشطة باعتبارها إطاراً ومرجعاً يتم
الرجوع إليه عند الحاجة.

إن ظهور مصطلحات فولكسكند Volkskunde وفولكلور
Folklore خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كان
يشير - فى الحقيقة - إلى نشوء حقل جديد من حقول المعرفة،
كما كان يعنى فى الوقت ذاته:

(*) ريمون كارينتيه: معرفة الغير، ترجمة: سليم نصر، منشورات عربية،
بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠

ثالثاً: النظر إلى المعاني المتعددة المرتبطة بهذه المصطلحات (فولكسكنده - فولكسور) على أنها سجل لأفعالنا، وأنها تتضمن حدداً من ردود أفعالنا.. أفعال الناس.. على المستوى الفكري والشعوري والسلوكي إزاء التطورات والتغيرات التي تحدث في حياتنا على مختلف المستويات.

رابعاً: أن المأثورات الشعبية (الفولكسكنده - الفولكلور) مرتبطة ارتباطاً قوياً بنوع العلاقة التي تربط الإنسان بالبيئة التي يعيش فيها. ونحن، في الحقيقة، نستخدم مصطلح البيئة، هنا، بالمعنى المتسع للكلمة؛ ذلك أن علاقة الإنسان بمن حوله، وبما حوله، ذات أثر بالغ في تشكيل وجوده، ومن ثم ثقافته، مما ينعكس على أفكاره، وأساليب تعبيره، وأنماط سلوكه، وعاداته وتقاليده.

ولم يأت كل هذا.. في واقع الأمر.. من فراغ، وإنما كان تعبيراً.. في جانب منه.. عن تغير في نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى غيره آنذاك، كما كان تعبيراً عن إيمان بأن المأثورات الشعبية.. في جوهرها.. انعكاس لطريقة شاملة في الحياة؛ بمعنى أنها تعبر بصق عن هوية أصحابها، وذايتهم الثقافية، ورويتهم للحياة والكون.. سواء على الصعيد المادي أو المعنوي.

ولا شك أن هذه النظرة إلى المأثورات الشعبية قد حددت، ومازالت تحدد، مبادئها، ومصطلحاتها، وخصائصها ووظائفها.. إلخ، كما صاغت رؤى، ونظريات، ومفاهيم متعددة، خضعت أحياناً للإيديولوجيا أكثر مما خضعت للمنهج العلمي، والاستقصاء القائم على معرفة المادة حقيقة من واقع الميدان.

ويكاد يكون من المستحيل.. في هذه الورقة.. أن نتأمله كل هذا أو بعضاً منه؛ ولذلك فسوف نركز على اقتراح مناقشة بعض النقاط التي نرى أنها تصلح أساساً لدراسات مستقصية أكثر عمقاً.

نكرنا أن المأثورات الشعبية تُنظر إليها على أنها طريقة شاملة في الحياة، وهي، بهذا المعنى، تكاد تشكل الجانب الأكبر في ثقافة أي مجتمع (بمعنى مصطلح «مجتمع» بالضرورة وجود مكان)، خلال فترة زمنية معينة. ونحن عندما نتحدث هنا عن «المستقبل»، إنما نتحدث عن فترة زمنية معينة.. قريبة أو بعيدة.. قادمة.. وعلى ذلك، فزيمنا كان من الضروري أن نشير إلى مجموعة من الحقائق الخاصة بعالم المستقبل كما نتوقعه، وكما تتخلق صورته الآن، حتى نستطيع أن نتصور ثقافته، ومن ثم مأثوراته الشعبية؛ مبادئها ومصطلحاتها ووظائفها.. إلخ.

وفهمنا المستقبل يقوم على أساس أنه ليس مجرد زمن أت، نراه، أو لا نراه، وإنما على أنه مجال للحركة والخلق والإبداع، وأنه كائن حيٌ قَمَل في تغيير وعينا ونظرتنا إلى أنفسنا وإلى غيرنا، وإلى الطبيعة والحياة والكون.. وإلى الزمن نفسه. إننا نتصور عالم المستقبل على أنه:

أولاً: عالم يتجه، لقتصادياً، إلى زيادة سيادة الصناعة، وتعميق استخدامات التكنولوجيا المتقدمة، والتي تزداد تقدماً كل يوم، بل لدينا لأنفالي إذا قلنا كل ساعة. والحقيقة أن الصناعة، وما يرتبط بها من تكنولوجيا هي، في جوهرها، طريقة حياة وأسلوب معيشة، لا مجرد آلات ومعدات وأزوار ومعادلات رياضية، وهي، بالضرورة، تختلف.. بهذا المعنى.. عن طرق الحياة التي تملأها الزراعة أو الصيد أو الرعي، لاجتماعياً وسياسياً وثقافياً؛ ومن ثم لابد أن يكون لها نظمها وأبنيتها وأنساقها، الاجتماعية والثقافية والسياسية الخاصة بها؛ ذلك أن التصنيع وما يرتبط به من أشكال حياة وسلوك يتطلب، فيما يتطلب، الهجرة إلى المدن، كما يؤدي، أيضاً، إلى تحول كبير من القرى إلى مدن، مما ينتج عنه تغير ضروري في نظرة الإنسان إلى الحياة، وإلى نفسه، وإلى علاقاته بغيره.

ثانياً: عالم يتجه سياسياً إلى تحقيق الديمقراطية التي تتناسب مع بيئة الصناعة والمجتمعات الصناعية التي تشهد تركيز السكان في المدن، والعمال في المصانع، وترتبط بذلك الثورة الهائلة في الاتصالات.

ثالثاً: عالم يواجه اجتماعياً.. وسويوجه.. تغيرات قد تكون سريعة ومفاجئة أحياناً نتيجة للتقدم العلمي الهائل، مما يؤثر بالضرورة على بنية الأسرة، وطبيعة العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع.

رابعاً: عالم نتوقع أن تزداد فيه.. ثقافياً.. حدة الصراع بين الولاء للقيم التقليدية الموروثة، والحاجة إلى تبني القيم الجديدة التي تتناسب مع التغيرات الحادثة، والتي ستحدث، ويظهر فيه التناقض، واضحاً، بين القيم التقليدية السائدة وواقع الحياة التي لابد أن تتغير نتيجة عوامل كثيرة: لقتصادية واجتماعية، مما يشأ عنه، بالضرورة، صعوبة التكيف مع التغير المتزايد السرعة اقتصادياً، ولتشعب الهائل في التخصصات العلمية نتيجة الاتجاه إلى التخصص الدقيق، والتركيز غير المبوب للمعرفة التي تتضاعف بسرعة كبيرة، وبشكل لا مِثْل له.

عالم جديد، يبحث، اجتماعياً، عن علاقات جديدة، وثقافياً، عن حلول غير تقليدية لمشكلة الهوية.

لقد طرحنا، فيما سبق، تصوراً لبعض المعالم الأساسية لعالم المستقبل وثقافته التي يمكن وصفها بأنها ثقافة كروية، وهنا لفتنا انتباهنا: هل تتناقض هذه الثقافة الكروية التي تأخذ طريقها نحو التشكل، وقد تستغرق زمناً، مع الثقافة السحلية أو الوطنية، أم تتكامل معها؟! وما أثمر ذلك في كلتا الحالتين - للتلفظ: التكامل - على المأثورات الشعبية؟!

ولالإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها ما هو مُضمَّن فيها، يقتضى الأمر أن نفكر في ابتكار مفاهيم مناسبة أو تعديل مفاهيم قائمة، كي تتسق مع المشاكل والظروف المستجدة، ولأصعبين في اعتبارنا العلاقة بين الزمن الذي نستشر فيه، والتاريخ الذي نرجو أن نشارك في صناعته، وبين المصلحة الآتية والمستقبلية؛ ذلك أن مطلق التاريخ يفيدنا في توسيع دائرة رؤيتنا أفقياً، ويعمقها رأسياً، مما يجعلنا قادرين على التمييز بين المستمر من الماضي، والذائى في الحاضر.. بين الثابت من القديم، والمتغير والعارض من الجديد، ومن ثم يمكن لنا أن نكتفى، على نحو قريب من الصحة، بما سوف يكون عليه المستقبل في هذا الشأن وغيره.

ويؤدى هذا، بناءً إلى محاولة الاقتراب من قضية التراث عامة، والمأثور الحيّ منه، ذلك المأثور الذى يشكل جزءاً مهماً وأساسياً في ثقافة أى مجتمع، وهو ما اصطلاح على تسميته بالفولكلور أو المأثورات الشعبية، التى هى موضع عنايتنا، هاهنا، خاصة. إن التراث، كما نراه، ليس مجموعة من العناصر المتباغدة أو الجزئيات المتفرقة التى تتكون وتعمل في فراغ، وإنما هو نتاج عمليات مترابطة ومترابطة عبر فترة طويلة من الزمن.

وكما يصنع الناس تراثهم، فإن التراث يصنع الناس أيضاً، ويصوغ، إلى حد كبير، كثير من جوانب حياتهم، إيجاباً وسلباً، مدّاً وجزراً، والتراث، بالنسبة لنا، موجود قبلنا، يعيش معنا، ويستمر بعدنا.. قد نتعامل معه وكأنه خارجنا، منفصل عن حياتنا، والأمر في حقيقته، على غير ذلك؛ إذ إنه في دلخلنا، كما أننا في دلخله. ولا ينعى هذا، بالضرورة، أننا أسرى له، بل إننا ينبغي أن نكون أحراراً في تعاملنا معه وفى نظرتنا إليه، ويقدر ما نستشعر هذه الحرية إزاءه، ونعمل بها، بقدر مايزداد تفاعلنا مع الجزء الإنسانى فيه، وإنفعالنا به. ونعنى بالجزء الإنسانى من التراث، ذلك الجزء الذى يعيش ويتجاوز زمانه ويملكه، فيبقى، ويستمر حياً، بما يملكه من قدرة الوجود والاستمرار، وما يرفقه ويكرهه أثناء رحلته مع الإنسان، وهو ما يشكل، من وجهة نظرنا، جوهر المأثورات الشعبية.

إن تصور المستقبل وعالمه على النحو السابق، أيًا كانت درجة الصواب أو الخطأ، والشمول أو النقص في مكوناته، من الضروري أن يدفعنا - شذنا أم أبينا - إلى التفكير في هويتنا الاجتماعية للثقافة في المقام الأول؛ ذلك أنه لا بد أن يؤثر فيها أجلاً أم عاجلاً، خاصة فيما يرتبط بما نتحدث عنه من صناعة، وثورة اتصالات، وتكنولوجيا، وما يترتب على كل ذلك من آثار لا يمكن تجاهلها. إن الصناعة والتكنولوجيا وما ينتجانه ليس مجرد آلات أو معدات، فباع وتشترى، وإنما هما بنية متكاملة، وأسلوب حياة كما سبق أن أشرنا. وربما لن تدخل الصناعة والتكنولوجيا، بهذا المفهوم، حياتنا إلا بعد فترة من الزمن. قد تطول أو تقصر - إلا أننا لا بد أن ننتبه، في الوقت ذاته، إلى أننا - عن وعى أو عن غير وعى - نقتبس كثيرًا من مظاهر الحياة والسلوك المرتبطة بها؛ أى مظاهر حياة وسلوك أصحابها ومجتمعاتها دون أن ندركه بشكل علمي قائم على الاستقصاء والتحليل ما يعنيه ذلك بالنسبة لنا، سواء على مسيد الحاضر أو على مسيد المستقبل القريب، ومن ثم يأخذ إدراكنا لهذه العلاقة، وما ينتج عنها من آثار، شكلاً انفعالياً، يمكن نفسه على تعبيراتنا التى تأخذ الشكل الإنشائي الخطائى، مولولة محذرة، منبهة إلى ضرورة المحافظة على الهوية التى هى مستودع أصالتنا، وذخيرة وجودنا.. وإلى حاجتنا إلى مشروع ثقافى قومى يستوعب كذا، وكذا.. لمواجهة الغزو الثقافى، والاستلاب الحضارى، الذى يهددنا، ويؤدى إلى تآكل هويتنا، دون أن يكافئ ذلك، فى الحقيقة، عمل جاد يحقق هذا، أو بعضاً منه!!

إننا نتوقع بناءً على ما تقدم - إذا ما كان صحيحاً - أن مجتمعاتنا في سبيلها إلى أن تتغير تغيرات واسعة وعميقة، متأثرة في ذلك، شامت أم أبت، بهذا العالم الجديد الذى يخلق اليوم، والذي نتخذه أنه سيفرض صيغة - أو صيغاً - ثقافية واجتماعية أخرى لحياة لا بد أن تكون مختلفة - قليلاً أو كثيراً - عما قبلها، فالخبر سمة كل شيء في الكون، ولكن للتغير لا يعنى انفصالاً بين الماضى والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل.

وعلى ذلك، فإننا ننظر إلى المستقبل باعتباره محصلة لتتابع الأحداث عبر الماضى والحاضر، وتراكم عمليات للتغير التى تحدث في المجتمع أو التى تأتبه من خارجه وتؤثر فيه وتتكامل أو تتناقض مع عناصره ومكوناته. وبناءً على هذا فإننا لن نتوقف مناقشة تلك القضايا الشائكة من قبيل الغزو الثقافى والاستلاب الحضارى مما يشيع في كثير من أدبيات الخطاب السياسى والثقافى المعاصر.

يجيب إجابة ساخرة: هاهي المادة الشعبية، ماذا يمكن أن تكون أكثر من كحايات يعكها الناس، وأمثال يشهدون بها، وأغان يطربون لها ويردونها، ونوادير وفوازير يسرون بها عن أنفسهم، وحرف، ورقصات، ومعشقات وعادات وتقاليد يمارسونها!!! أما عن حدودها ووظيفتها ودورها وما إلى ذلك فإن أي كتاب محترم في الفولكلور يمكنه أن يجيب عن كل هذه الأسئلة دون عناء.

لكن الهروب إلى مثل هذا التبسيط الساخر، الذي يتضمن الإشارة إلى أن السائل يعرف كل هذا، فلماذا السؤال إذن، إنما يتساور، في حقيقته، مع الهروب من التعديد الدقيق. والذي لا شك فيه أن لا أحد يستطيع أن ينكر شيئاً من هذا، في حدود ما كان، وما هو كائن. حينئذ نظل الأسئلة قائمة. لماذا تجد لها إجابة حقيقية. مضافاً إليها: أي مادة؟! وفي أي وقت وسياق؟! ومن؟! ولِمَ؟!!!!

ولما نخطو خطوة إلى الأمام، مثيرين أسئلة أخرى، ربما تضمنت إشارة أو إشارات إلى إجابات محتملة لن نحل المشكلة، وإنما قد تستلزم نقاشاً نحتاجه اليوم، وغداً، وبعد غد.

هل ستخلق الثقافة الكونية المتوقعة، والتي تعتمد على وحدة السموات وسهولة تدلولها، ووحدة وسائل الاتصال وتأثيرها الهائل، مواداً فولكلورية جديدة؟! أم أنها ستعدل من طبيعة المواد القديمة؟! وهل سيطر لهذه المواد، سواء القديمة أو الجديدة، الوظائف نفسها، أم أنها ستختلف، إضافة أو تحديلاً أو حذفاً؟!!

إن مثل هذه التساؤلات سوف تقودنا إلى ضرورة التأكيد على أهمية التركيز على محاولة تبين العلاقة بين البنية الاجتماعية للثقافة للمجتمع الكوني القادم، وما يمكن أن يكن له من فولكلور؛ بحيث نستطيع أن نكتبها بما ستكون عليه مظاهر هذا الفولكلور، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المجتمعات المحلية القادمة ومآثراتها أيضاً.

وإذا كنا نتحدث عن بنية اجتماعية، فنوقع أنها ستختلف عن لبني الحالية، فإن أول المصطلحات التي علينا أن نكتبها إليها لتحديد المقصود بها، ولتعريف حدودها، مصطلح «الشعبية»، وللنسبة إلى «الشعب»، فمن هو الشعب في حالة هذه الثقافة الكونية؟!!

إن للمأثورات الشعبية نتاج أفراد عابرة أساساً، أبدعوا في ظروف تاريخية واجتماعية محددة، لكن هذا النتاج الذي أبدعوه، بما يحمله من طابع أصيل، لا يخلص هؤلاء الأفراد

إن محاولتنا استشراف المستقبل وثقافته وتخصي، مداً، موقفاً نقدياً وإيضاحاً من التراث عامة، لا يخشى الجديد، ولا يخاف مما قد يأتي به، أو ينظر إليه في حذر وريبة، مما يجعلنا نستهلك أنفسنا في الدفاع عن التراث، أو إضداد أنظر قديمة لاستيعاب الجديد والسيطرة عليه، في حين أننا يجب أن ننظر إلى هذا الجديد باعتباره أمراً طبيعياً من ناحية، وضرورياً من ناحية ثانية، ومبعثراً، من ناحية ثالثة، عن التطور الذي لا يمكن إيقافه أو تعطيله أو منعه. وإلى جانب ذلك، فإن نظرتنا إلى الإنسان، ينبغي أن تتغير، وأن تتركب نظرة ثقافات أخرى. له. نرفض نفسها، ولا يمكن للتكرار لها أو إضاعة الوقت في التلهي من شأنها. نظرة تعترم آدمية الإنسان وتؤكد على الثقة به وبأهميته، ودوره الكبير في صياغة الحياة، واكتشاف الكون، ولا تجعل أداة في يد سلطة مجتمعية أو غير مجتمعية أيًا كانت هذه السلطة، وأيا كان مصدرها، أو قوتها.

إن القاعدة التي تفرض نفسها، هنا، في إطار محاولتنا تأسيس رؤية للمأثورات الشعبية، وفي إطار فهمنا للتراث، وتصورنا لحالم المستقبل وثقافته، هي الملاحظة الطيبة التي أثبتتها الدراسات الخاصة بهذه المأثورات، خلال ما يقرب من قرن ونصف، من أن عناصرها متكاملة ومتصلة، كما أنها متداخلة، ومتفاعلة مع بعضها البعض، وأن هذا التكامل والتداخل لا يقتصر على جوانبها الشكلية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية أيضاً. كما أنها، في الوقت ذاته، تعبير إنساني عن الاتصال والتواصل البشري، تناغمًا وتصارعًا، ثباتًا وتغيرًا. ومن هنا ينبغي أن نكتبه إلى ما يمكن أن يظل مستمرًا منها، وما يمكن أن يتبدل أو يتغير أو يندثر، ويصبح المحدود، هنا، ضرورة علمية وواقعية من أجل توضيح المفهوم، وبلورة المصطلح، وصياغة التعريف الأكثر دلالة على المادة، والأكثر تعبيراً عن أشكالها ومضامينها.

لما نتساءل هنا: هل سخطل المجالات والأنواع الفولكلورية التي انتهت إليها الباحثون المختصون، أيًا كانت درجة اختلافهم حول تصنيف أو توسيع دائرتها، هي..؟ أم أنها ستختلف؟!!

إن المادة الشعبية محور الاهتمام عند كل الذين استخدموا مصطلح الفولكلور، لكن ما هذه المادة مستقبلاً؟! وما حدودها؟! وما دورها؟! وما وظيفتها؟!!

قد يظن الكثيرون أن الإجابة سهلة، وقد يلقون بها قبل أن يفكروا فيها، وقد يستهزئ البعض بهذه التساؤلات، ويتصور أن

المتميزين وحدهم، وإنما يخص الناس الذين ينتمون إليهم أيضاً، ومن ثم يتداولونه فيما بينهم، باعتباره - وهو يصبح كذلك بالفعل بعد فترة من الزمن - ملكاً لكل منهم على السعيدين: الفردي والجمعي. وعلى ذلك تستمد هذه المأثورات تميزها واختلافها عن غيرها مما يضمه التراث الثقافي من تلك الصفة المهمة التي تفردها وهي: الشعبية والتي تعود، أساساً، إلى الناس الذين يتبنونها ويتداولونها ويعيدون بها ومن خلالها عن أنفسهم، وهم الذين أطلق عليهم الشعب أيضاً. وهذا المصطلح - لا الكلمة - بالمعنى الذي نقصده، هنا، حديث نسبياً تحدثت ملامحه بتأثير أفكار عصر النهضة والأفكار الرومانسية، وازدهار المشاعر القومية خلال القرن التاسع عشر. وهكذا نرى أن هذا المصطلح نتاج اجتماعي سياسي، نشأ في ظل ظروف معينة، لها خصوصيتها التاريخية، ومن ثم لازمته طوال رحلته، منذ ذلك الحين، دلالات متعددة. ربما لم يخضع مصطلح من المصطلحات عبر التاريخ، لما خضع له هذا المصطلح من تأثيرات سياسية واجتماعية وثقافية ودينية، ومن ثم فهو أحياناً، مرادف للأمة، وأخرى للدولة، وثالثة للقبيلة، ورابعة للطبقة، وخامسة للجماعة الدينية، وسادسة للجماعة العرقية.. إلخ، وفقاً للسباق الذي يستخدم فيه. ولعلنا نرى أن تعريفاً محدداً للمقصود بالشعبية أمر ضروري فيما نحن بصدد؛ ذلك أن كل تعريف يكسب مع الزمن دلالات ومعاني، قد تتناقض أحياناً؛ ذلك أن التعريف، أياً ما كان، يعمل بين طياته وجهة نظر من قام بصياغته إن تصريحاً أو تلميحاً، ومن ثم، فإنه لا ينفصل عن موقف «المعرف»، ولا عن الظروف التاريخية الاجتماعية التي صيغ فيه، ويصبح من الضروري، حينئذ، إعادة النظر في التعريف، من حين لآخر، للوصول إلى الصيغة الأكثر اتساقاً مع الواقع الذي يتعامل معه التعريف. وسبقونا هذا، أيضاً، إلى طرح هذا السؤال للمناقشة - وهو ما يرتبط بالخصوصية في مقابل الشعبية أو الخاص في مقابل الشعبي -: هل سيظل التمايز الملحوظ، الآن، بين الخاص والشعبي على هذا النحو الذي نراه في مجتمعاتنا والذي قد يقل في ثقافات مجتمعات أخرى، وقد يكون حاداً في مجتمعات ثالثة؟.

وهذا، أيضاً، لابد أن يرد مصطلح «الجمعي» في مقابل «الفردي»، ويظل التناوب قائماً: الجمعي قياساً إلى من ؟؟ وإلى ماذا؟ إلى الجماعة الصغيرة أم الكبيرة ؟؟ وإلى الثقافة الكونية

التي قد تعدّ محلّ الثقافة الوطنية أم المحلية في مصطلحاتنا الحالية ؟؟ أم إلى الثقافة البدئية التي قد تصبح ثقافة فرعية في إطار الثقافة الكونية ؟؟ ويجب أن نضع في الاعتبار أن المجتمع الحديث قد انحصر كثيراً من الجهود والوظائف التي كان الإنسان يقوم بها تقليدياً، وأرسلها إلى الآلة، وهو ما نتوقع أنه سيولد مستقبلاً. كما أن وسائل الاتصال من مقررته ومسموح ومرمى، قد تعددت وتقدمت تقدماً هائلاً، فاخسرت مسافات وأزمنة، وفُرت بين البشر في كل مكان تقريباً. ونحن نظن أن هذا وغيره إنما يشكل ثورة هائلة غير مسبوقه تستمد لتشمل كل شيء، وتؤثر في كل شيء.

إننا لانستطيع، بالطبع، أن نحصر كل ما نخفيه - مهما شطّ بنا الخيال - بالنسبة إلى المستقبل وثقافته؛ ذلك أن هذا غير ممكن، حتى إذا أردنا أن نفعله، وأقصى ما يمكننا هو أن نصُرب أسئلة لعل هذا الخيال السبني على حقائق مرئية وملموسة.

ولعلنا نتساءل - بدءاً على ما سبق - هل سيؤثر ذلك على إبداع - وخلق - المأثور الشعبي ؟؟ وهل سيظل المبدع هو ذلك الإنسان العادي المجهول ؟؟ أم أنه سيصبح مبدعاً معروفاً نتيجة تقدم وسائل الرصد والاتصال، واختصار المسافة والزمن ؟؟ وهل سيظل الناس، الذين هم وفق أدبيات الفولكلور التقليدية السائدة إلى الآن، الشريك الذي لا يمكن تجاهله أو إغفال دوره في عملية إبداع المأثورات الشعبية ويقالها وتداولها، أم أنهم سيقومون بدور آخر، هو دور المستهلك للمأثورات، لأن هناك من أعفاهم، أو في سبيله أن يطويعهم، من أعباء هذه المشاركة، وربما ظل لهم دور الداعمين المايبين لهذه المأثورات !!

مرة أخرى نتساءل: هل سيؤثر هذا على تداول المأثورات الشعبية، وهي سمة مهمة لاعتبار المأثور شعبياً.. بمعنى: هل سيظل الناس يتداولون هذه المأثورات عبر فترة من الزمن قد تطول أو تقصر حتى تصبح شعبية، أم أن هناك من سيداولها لهم أو نيابة عنهم، أو يقدمها لهم «متداولاً»، جاهزة صالحة للاستخدام الأدمي ؟؟

سؤال أخير قبل أن ننهى هذه الورقة التي تثير مشاكل أكثر مما تقدم حلولاً: هل يمكن أن نتوقع أن يكون هناك Multi National Folklore - قياساً على ما هو موجود من الشركات التي تحمل الصفة نفسها ؟؟.

سؤال مجنون آخر !!

مرحباً بالثلاثين.. وقد بلغتها

فاروق خورشيد

ثلاثون عاماً انقضت، والصرح يزداد شموخاً، والبناء يزداد متانة، والكلمة تزداد إحساساً بالمسؤولية والرصانة - في حياتنا هذا شيء جديد.

تمودنا - وإياكم رايانا وشاهدنا وعانينا - أن البناء يبدأ شامخاً عملاقاً، محاطاً بالأمال والوعود، ومزهواً بتضاهي القوى، وتلاحم السواعد، وترابط الإرادات.. ثم يعبر الزمن فإذا بالرياح الهوج تمزق أجزاءً من البناء الشامخ العملاق.. وإذا بالرعود والبروق تطيح بالأمال، وتطامن من الوعود، وإذا بالزهو يتضائل والقوى تتراجع، والتلاحم يتحول إلى تناقض، وترابط الإرادات يغدو تصارع إرادات.

نعم يمر الزمن ويعبر..

ولسنا نقول إن هذا لم يحدث كله في حياة (الفنون الشعبية) كما حدث في حياة غيرها، وغيرها من صروحنا الثقافية؛ الحماس الغامر المتدفق أول الأمر يتوقف عند لحظة فتور، ثم يتداعى ويضيع.. ويضيع معه الصرح الثقافي، وينساه الزمن، وينسى نفسه مع دوامة الزمن.

مؤثرة وجوداً وسلطة حيناً من الزمن، ولكنها أخطر الأمر، قادرة على أن تعبر به الحياة، وأن تعبر عبره الحياة، فإذا الكون شيء متدفق ثرى لا تؤثر كل هذه الظواهر المرضية والمعبرة فيه.

لم تفهم الحياة الدكتور عبد الحميد يونس كما كان يجب أن تفهمه.. نظرت إليه من حيث هو ظاهرة إرادة عظيمة تقهر العائق الذي يقف بينه وبين المصروح.. وتهزم الحاجز الذي يمنعه من الرؤية.. فطمع كما لم يطمع طامع، ورأى كما لم ير مبصر.. وأمتلأت نياه بطموح كبير هو الدراسة الشعبية

وإن كان هذا في عالم الحياة الثقافية موجوداً وشائعاً؛ حجب مجالات عدة، وأنهى حياة سلاسل ثقافية ناجحة، وقضى على وجوده براعم وصلت بالحظ إلى حياة الوجود، وانتهت بالكراهية والتنافر إلى نيا العدم.. إلا أنه في الحياة الشعبية أكثر بروزاً، ولو أنها - الحياة الشعبية - تمكته؛ لأن الحياة الشعبية بقاء متجدد - وفي طريق بقائها تلقى الخبز، وتتجاوزته، تعيشه حقاً وتعانيه، وتغير عنه وعن معانيها منه.. ولكنها قادرة بحكم شعبيتها، أن تتجاوز شره وتعبيره، وتمضي، وتنساه، تسجله على أنه ظاهرة مرت وعبرت وكانت

لموروثه وموروث بلده، وعلمه.. درس ويحث، وأنتج وحلم، ومن ساعته ومجلة الفنون الشعبية هي قمة طموحه، وهي رمز يحقق رؤيته، وهي حلمه الذي أحاله إلى واقع.

كان قدر عبد الحميد يونس أن يحلم دائماً، وأن يحاول أن يحقق الحلم في دنيا الواقع.. يصارع القدرة المحددة بالإرادة الصلبة، واجتاز دراسته الجامعية بنجاح، ثم قدم للمجستير، ثم معركة الدكتوراه، وكان رأتاده العظيمان هما: طه حسين وأمين الخولي؛ طه حسين قاهر الظلام في وجود الإنسان، وأمين الخولي قاهر الظلام في عقل الإنسان.

رأه طه حسين دنيا الآداب الشعبية كلها حين قدم القصر المسحور مع توفيق الحكيم، عملاً إبداعياً، يعترف بأهمية التراث الشعبي، وعمقه في وجودنا اللغني والفكري معاً، ثم راد العمل الشعبي حين قدم وحده، أحلام شهرزاد مستعجباً بالنص الشعبي ليسقط عليه مفهوم عصره، والقضايا الرئيسية التي تشغل بال المفكرين في ذلك العصر، ولعلها ما زالت تشغل بالهم حتى الآن - إلا أن هناك جهداً خفياً لطفه حسين لأبد من الإشارة إليه: ذلك هو محاولاته القصصية مع السيرة النبوية، وسيرة بن إسحق على وجه الخصوص.. فقد قدم لنا في (على هامش السيرة)، وفي (الزهد الحق) أول مجموعة قصص قصيرة مستوحاة من نصوص كتاب ابن إسحق، الذي يعتبر الكتاب الأول في فن السيرة الذي انبثق منه فن السيرة الشعبية العربية.. ولكن طه حسين ذاته اعتبر نفسه مستلهماً للتراث بالمعنى العام للكلمة، ولم يلتفت إلى أن عمله كان زيادة حقيقية لاستلهام التراث الشعبي بصورته الروائية والقصصية على السواء - إلا أن الدور البارز للدكتور طه حسين ظهر في ميدان آخر، هو ميدان الدراسات الأدبية حين أشرف على رسالة تلميذه الدكتور سهرير القنماوي عن ألف ليلة وليلة.. تلك الدراسة الرائدة التي أدخلت الآداب الشعبية إلى دنيا الدراسات الأكاديمية الجادة، والتي أعطتها أول لمسة احترام يصمح من مكانتها في دنيا الآداب العربية.

أما الأستاذ الثاني أمين الخولي، وهو صاحب الأثرين العلمي والشخصي في حياة عبد الحميد يونس، فقد كان المنهج في دراسة فن القول أثره البالغ في تصحيح نظرة البلاغة المعاصرة لوظيفة الآداب، مما فتح باباً على مصراعيه للآداب المعبر عن (واقع الوجود على الوجدان) بوصفه شرطاً لم يكن موجوداً بصورة واضحة ومحددة عند البلاغيين العرب القدماء، وهذا الباب فتح عدة نوافذ كانت مظلة أمام دراسة الآداب الشعبية، وأمام الاعتراف به. فلم يعد شرط

شرف المعنى، وشرف اللفظ، هما الشرطان الأساسيان في الاعتراف بالنص الأدبي، بل دخله شرط جديد هو شرط التعبير عن واقع الوجود على الوجدان، وخرج الآداب بهذا من خدمة (الأغراض) المباشرة والمعروفة، والتي حفظتها البلاغة العربية للشعر العربي.. إلى خدمة الإنسان، وارتباطه بالحياة حوله، والتعبير عنها، ومن هذا المنطلق خرج تلاميذ الخولي، ومن أولئك عبد الحميد يونس، بضرورة إلقاء الضوء على النماذج الأدبية التي أمثلها البلاغيون: عن عادوها لأن كل شروطهم عن ماهية الآداب قد خلت منها.

وإلى جوار هذه النقلة لوجدان الدارس والنقاد، كانت هناك نقلة أخرى في (مناهج تجديد) عند أمين الخولي، تلك النقلة التي أخذت عنصرًا رئيسيًا في فهم الآداب ودراسته، وفتحت الباب أمام ظهور آداب الأقاليم بدلاً من (المصور الأدبية) في دراسات تلاميذه، ومن جاء بعده. فأصبحت لبيئة الحجاز وأدباها دراسات، وكذلك بيئة الشام، وبيئة الرافدين، وبيئة المغرب، وتوج هذا كله بتكريس كرسي خاص في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة باسم الآداب المصرية. شغلها أحمد أمين، وأمين الخولي، وكامل حسين، كان عبد الحميد يونس هو الذي قدم لنا كتاب أسناده (في الآداب المصرية).. باعتباره أول التفات منهجي لدراسة البيئات الأدبية. بعد أن قتل الدارسون العصور الأدبية بحثاً. ومن خلال هذا الكرسي الجديد، تقدمت دراسات أكاديمية تخرج دنيا الدراسات الشعبية في الشعر والشعراء، مثل الدكتور الأهواني، والدكتور ذهني، والدكتور الجمال. وفي السيرة الشعبية كدراسة الدكتور يونس عن الظاهر بيبرس ودراسته عن الهلالية، وكدراسة دكتور ذهني عن عنتر بن شداد، وكذلك دراسة الدكتور نبيلة إبراهيم عن ذات الهمه..

وبهذا التطور الجاد نحو الاعتراف بالإبداع الشعبي، والاعتراف أيضاً بأهمية دراسته، لم يكن غريباً أن يتحول من الآداب المصرية إلى الآداب الشعبية، وأن يتولاه الدكتور عبد الحميد يونس، وأن تقدم الدراسات الأكاديمية بعد هذا صريحة في تخصصها في الآداب الشعبية، مثل دراسات الدكتور أحمد مرسى عن الأغنية الشعبية، والمأثورات الشعبية الأدبية عامة، ومثل دراسة الدكتور إبراهيم شعلان عن الأمثال الشعبية، وغيرها كثير.

ولكن كان لابد أن تخرج الدراسات من حدود الأكاديمية إلى رحابة الثقافة الأدبية العامة.. وكما فعل الأكاديميون الصانقون في حمل رسائلهم الثقافية من قبل، فعل عبد الحميد يونس.. فقد أنشأ أحمد أمين مجلة الثقافة عن

بدور دورى ومتصل يربط القارئ بعمومه الفكرية والثقافية، إثراء لوجوده كإنسان يعيش حياة عصره المتقدمة في كل مجالات الفكر والفن والأدب.. فقد كان هؤلاء الرجال جميعاً - ومنهم عبد الحميد يونس - يتصورون أن العمل العلمى والثقافى لابد أن يمد جذوره إلى ضمائر الناس، وأن يجنب اكبر عدد من أبناء مصر والعالم العربى، للمشاركة فى قضايا الفكر المطروحة، سواء تلك التى تتناول بالشجاعة والإخلاص عق ووجد الإنسان العربى الثقافى عبر التاريخ، أو تلك التى تبين وتجسد واقع وجوده المتحضر الراعى الذى يعيشه، أو تلك التى تحاول أن ترسى دعائم مستقبل حضارى متفتح لأبناء الغد فى هذه الأمة الناطقة باللغة العربية، والمشاركة بها وبتقافتها فى بناء الصرح الحضارى للعالم الجديد فى كل مكان.

وقد حقق عبد الحميد يونس للعائلة منذ العدد الأول من الفنون للشعبية الذى صدر منذ ثلاثين عاماً.. وظل يؤكدنا من عدد إلى عدد، ومن عام إلى عام.. ووسعت المجلة دائرة اهتمامها فى حقول الفن الشعبى كلها.. وتناولت الفن القولى إلى جوار الفنون المادية والممارسات والعادات والتقاليد، كما غاصت إلى عمق التراث الشعبى بجذوره الحضارية المتنوعة والثرية فى مصر وفى الأقاليم العربية كلها. وهكذا مدت اهتماماتها إلى البيئات الخاصة ذات الثروة التراثية الشعبية داخل القطر المصرى، وداخل الأقطار العربية الأخرى، ونشرت العديد من الأبحاث الميدانية التى تناولتها بالكشف والرصد والتحليل، وهى، فى الوقت نفسه، تتابع حركة الإبداع الشعبى، وحركة الدراسات الشعبى متتابعة لصيقة، كما قدمت وتقدم الكثير من الدراسات الرائدة التى تحاول أن تفتح الطريق أمام المزيد من الكشف العلمى والفكرى فى دنيا الإبداع الشعبى.

منذ ثلاثين عاماً، حين صدر العدد الأول من الفنون الشعبية، كان عبد الحميد يونس - لاشك - يقف فوق إحدى القمم الكثيرة فى حياته، تلك القمم التى تتحقق حين يصيب العلم حقيقة، وتصبح الأمنية شيئاً واقعاً ملموساً ومعاشاً.. عرف عبد الحميد يونس هذه القمم حين أخذ مكانه فريق كرسى الأدب الشعبى، وحين حصل مع زميله الدكتور الأهوانى على جائزة الدولة التقديرية، وفى السنة نفسها فاز بجائزة التقدم العلمى فى فرع الفنون والدراسات الشعبى من الكويت، وحين أصدر الموسوعة الشعبى، وحين أصدر هذه المجلة، ثم حين خرج من أبنائه وتلاميذه من يتولون أمرها بعده: الدكتور أحمد مرسى والأستاذ صفوت كمال. وحين احتوت المجلة بين صفحاتها جهود أربعة أجيال

لجنة التأليف والترجمة والنشر، لتكون المعبر بين البحث الأكاديمى، والثقافة العامة - وبين الدوارس الأكاديمى، والمثقف الأدبى بمعناه العام - وكما فعل طه حسين حين رأس تحرير مجلة الكاتب العربى فحبر بها حد البحث إلى نهاية الخيال العلم، ومزج بين الدراسة الأكاديمية والرؤية الفكرية، والإبداع الأدبى، والمتابعة النقدية. وفتح الأفاق أمام الثقافة والفكر العالميين. ثم جاء أستاذه المباشر أمين الخولى فأصدر مجلة الأدب، تعبر عن الأمناء الجماعة التى انضم إليها عبد الحميد يونس، والتى خرج منها الغالبية الساحقة من المهتمين بالأدب للشعبى دراسة واستلهاماً وإبداعاً.. جاءت مجلة الأدب لتعكس إرادة التجديد فى المناهج، وفى الدراسة وفى البشر أنفسهم؛ ولهذا احتفل الأدب، واحتفل أمين الخولى، بالأسماء الجديدة الواعدة، وبالأقلام الشابّة الجادة التى تقتحم كل ميدان من ميادين البحث والإبداع معاً. وقد شارك عبد الحميد يونس - منذ البدء - فى الإعداد لهذه المجلة، وفى إصدارها، وفى الكتابة فيها بشكل منتظم. ومن هنا أدرك عبد الحميد يونس أن الرسالة التى كرس لها حياته منذ الدراسة الجامعية، هى رسالة إحياء التراث الشعبى وتوكيد دراساته، والتى لابد لكى تحقق نتائجها الأكثر سرعة، والأكثر رسوخاً، أن تعتمد على مجلة متخصصة، تحقق فى هذا المجال ماحققته المجلات التى أصدرها الأكاديميون العظام الذين سبقوه، والذين تعلمذ عليهم.. وكان يريد من هذه المجلة التى حلم بها، وحقق حلمه بإصدارها منذ ثلاثين عاماً، أن تحقق رسالة الثقافة فى أن تكون المعبر بين البحث الأكاديمى والثقافة العامة، وبين الدوارس الأكاديمى والمثقف الأدبى بمعناه العام، وهو ما حققته ثقافة أحمد أمين. ولابد أيضاً أن تحقق العبور من حد البحث إلى رصافة المقال العلم، وأن تمزج بين الدراسة الأكاديمية والرؤية الفكرية والإبداع الأدبى والمتابعة النقدية، مع فتح الأفاق أمام الثقافة والفكر العالميين، ليكونا زاداً متاحاً للمثقف العربى، وهو ما حققته «الكاتب العربى» لطله حسين، وكذلك لابد لها أن تحقق إرادة التجديد فى المناهج، وفى الدراسة، والبشر أنفسهم، كما حققها أستاذه أمين الخولى فى (الأدب).

فالفنون الشعبية، فى فكر عبد الحميد يونس، كانت حلقة مهمة لابد منها، لاستكمال سلسلة الإصدارات التى تصدى لها الأكاديميون فى مصر، وغامروا معها بالجهد والمال، وأضعفوا ثقلهم، وعطاء عمرهم ورواحاً.. ليحققوا بها أهدافاً محددة، تربط عملهم الفكرى والثقافى، بالرأى العلم، وتقوم

متلاحقة ومتزاملة، تعمل كلها بروح الفريق، بإيمان صادق بالعمل الجمعي..

والدكتور أحمد مرسى ليس تلميذاً عادياً للدكتور يونس، وهو كذلك ليس صديقاً عادياً له.. لقد تلقت حياة أحمد مرسى العلمية على الوجود الشامخ ليونس فيها.. ومكنته الظروف أن يكون أبناً قبل أن يكون تلميذاً ثم صديقاً، ثم زميلاً ثم حاملاً للمسئول بعده في رئاسة تحرير مجلة الفنون الشعبية وإدارة مركز الفنون الشعبية ثم إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٨١. وأحمد مرسى في تزامله الدائم مع الدكتور يونس أخذ عنه لا الأدب والإخلاص وقدره الاستشراف الفكري فحسب، وإنما أخذ منه بعبق أيضاً حب العمل العام.. وكان يونس من الملتصقين إلى الشباب الرفدي الثوري الذي عرفته مصر قبل الثورة باسم الطلبة الرفدية، وكان صديقاً لأعلامه: عبدالرحمن الشراوي ومصطفى العالم، وعبدالمعزم مراد وعبدالمعزم الصاوي وغيرهم.. ولكنه مع قيام الثورة أصبح من المتحمسين لها قلباً وقالباً، خاصة وقد كان أخوه الأكبر هو مصطفى يونس أحد رجال الثورة البارزين، والمسؤول عن هيئة قناة السويس وتأمينها حين تأميمها، وتسييرها بعد التأميم.. وكان فكر أستاذه أمين الخولي المفتوح والثوري، يدفعه إلى المشاركة في الحياة العامة، والنشاطات الاجتماعية والثقافية التقدمية فيها، وعرفته الاتحادات والجمعيات، وكتب في الجرائد والمجلات، واتجه إلى النقد الأدبي، والنقد الاجتماعي، فكان من أهم نقاد وكتاب الستينيات، وإن لم يصرفه كل هذا عن البحث العلمي الشعبي الجاد، الذي أثمر عديدًا من الدراسات التي أثرت وتثرى إلى الآن المكتبة الشعبية العربية - إلا أنه عندما تقروض المعهد الناصري، ازداد انتماءً في مجال البحث والدراسة، وازداد بعداً عن الحياة العامة، وإنما ظلت تربيته الأولى تغلب عليه، فاكفى بباب في مجلة المنصور أسماء (قال الراوي) جمع فيه بين الفن الشعبي وبين مفهوم العصر، ولكن الروح الليبرالية قد سادته، كما سادته روح التامل الفلسفي الحزين..

أحمد مرسى دفعه أستاذه دفعاً لأن يشترك في العمل مثله تماماً، فارتبط منذ الصبا بالكر - وهو ابن عصر الثورة - بالنشاط الشبابي، ومسرعا ما أصبح بارزاً ومميزاً فيه وأو هذا لم يصرفه عن استكمال دراساته الأكاديمية التي رعاها أستاذه يونس.. وحين انصرف يونس إلى البحث الوثائقي والنظري، انصرف هو إلى البحث الميداني الوثائقي فقد كان هذا أقرب إلى طبيعته وتكوينه المنصرف إلى النشاط

العام، والمتنجم مع الحياة السياسية والثورية لبلاده. وبهذا قدم لنا أحمد مرسى مجموعة من الدراسات الشعبية الرفدية والمتميزة، والتي ارتبطت، في الوقت نفسه، بأشكال الأدب الشعبي المصري الأصلي، بينما لعب دوراً مهماً في النشاط السياسي الشبابي أهله لأن يكون أحد الشباب المرموقين عند الرئيس السادات وفي عهده.. وأهله لعدة مناصب عامة مهمة ومؤثرة، نجح فيها كلها وأدى دوره أحسن أداء، ليفقد أحد نجوم المجتمع السياسي، في الوقت الذي نجح فيه - بحكم جهده العلمي - أن يكون أحد النجوم البارزين في حقل الدراسات الشعبية المصرية، وأحد النجوم البارزين في حقل العمل الشعبي في العالم العربي أيضاً، وتلقى أحمد مرسى أكثر من منصب، يدخل أكثر من اختيار، وخاض أكثر من تجربة.. وترك مكانه الجامعي المميز أكثر من مرة ليفي بداعي الواجب في أكثر من ميدان.. ولكنه خرج من كل التجارب وفي قلبه الفنون الشعبية، مرفاً وعيداً يصوغ له وفيه كل تجارب الحياة والعمل، وكل ممارسات الأمل والرفقة.. وكل معاني الفعل والقوة.. عاد كاستاذ حين عاد من تجربة الناصرية، ليبرالياً، ساعراً، ساخطاً، ولكنه يؤمن بحقل الفن الشعبي بعامة، وبالوجود المصري في عمق الحضارة الإنسانية بخاصة.

وكان صفوت كمال، في طوالت هذا، رفيق الطريق، وصاحب الرحلة.. السابق - بحكم العمر - في دنيا العمل الشعبي، وفي دنيا الحياة العامة، وإذا كان أحمد مرسى قد انصرف بجهده العلمي إلى حقل الأدب الشعبي، فقد انصرف صفوت كمال إلى دنيا الفولكلور بمعناه العام، وميدانه الواسع، فقد درس في برلين، وتخصص، وعرف مناهج البحث عند المدارس الأوروبية وتشبع بها - وتقدم إلى دنيا الدراسات الشعبية مسلحاً بمناهج البحث الميداني، ومتسلحاً بالدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية السابقة، وواضماً يده على المفاهيم الفولكلورية والأنثروبولوجية التي سبقتنا من زمن، وتحاول اللحاق بها - خرج صفوت كمال من عباءة عبد الحميد يونس.. هذا حق.. ولكنه مد جنوده إلى ما هو أبعد من يونس، وما هو أبعد من الدراسات الأولى للفولكلور في عالمنا العربي. وبكل هذا الثقل، وقف إلى جوار يونس في مركز الدراسات الشعبية، وبكل هذا الثقل أيضاً أضافه وجوده، ومنهج، ووثق.. ثم تولى مركز الفنون الشعبية في الكويت، فزق البعد الشعبي العربي، قزاق خبير مقدر.. وأدار المركز ليكون إشباع رؤية علمية وحضارية في الخليج العربي، بل في الجزيرة العربية كلها، لمعنى الدراسات الفولكلورية الوليدة في عصرها، وأتاح له مكانه هذا أن يثرى

المتابعة والدراسة والفهم - في محاولة الوجود في دنيا الدراسات الشعبية، بوصفها عناصر مؤثرة وفاعلة وموجودة.

إن صفوت كمال في مكانه الأكاديمي في المعهد العالي للفنون الشعبية، وفي مكانه الفاعل نائباً لرئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية، يقوم بدور ريادي موجه للطاقت الشعبية المبدعة في مجالى الدراسة الأكاديمية، والعطاء الفكرى الخالص.. ويكمل هنا الرسالة بين فكر يونس وأحمد مرسى، وعطاءه المخلص المتجدد والدائم.

ولكن الثلاثة يدينون جميعاً لمدرسة أمين الخولى الفكرية التي ترفع شعار الأمانة - فالكل أمين على الرسالة وعلى المعنى، وعلى الجيل الجديد، والكل يدين، في الوقت نفسه، بشعار الأمانة (كريم على نفسه)، ومن كان كريماً على نفسه فهو يتعدى الصفائر، ويمر عليها.. ويعبر تقافات المتسلقين ويمر عليها، ويحتوى ضغائن صفائر الحاقدين، ويمر عليها.

فلا بد أن يمر! لتستمر السفينة، تبحر في أعماق مصر والعالم العربى، تمر من ميناء إلى ميناء، وتستظل بجحر، وتستظل ترتاد ميناءً لتفقد ميناءً آخر، وهى في كل ميناء، تعطي الدر والجوهر، وتعبئ السفينة بالدر والجوهر- ومعنى الحياة يستمر، ومعنى العطاء يستمر، ومعنى الفنون الشعبية يستمر.

شعب كريم، يؤصل بثقة، ويستهدف التعرف على جذوره لا ليعرف معنى يومه، وقيمة وجود واقعه.. بل ليبني حلم غده، ورؤى غده، وإنه إنسان بينى لا لوجوده، وإنما لوجود الإنسان، الإنسان في كل عصر ووجود.

تحية لمن بلغت الثلاثين من عمرها، ولكل إصدارات حازت هذا الوجود المستقر الثابت - تحية لها فقد بلغت الثلاثين، وغيرها أبداً ما بلغت - فالجهد للتضافر، والفكر الواضح، والبحث للنق، والعطاء للبذل بين شعبنا الأصيل وبين كل الشعوب، هو دعوة إلى الحب الإنسانى والسلام، هو معنى بقاء مجلة تبحث في عمق وجود شعب لتضيفه إلى عمق وجود شعوب، داعية بمعنى الفنون الشعبية.

منطقة الخليج كلها بمعنى وأهمية دراسة الفولكلور الإقليمى لكل بيئة جغرافية واجتماعية صالحة للدراسة، ومتشوقة إلى من يفهم ثراها بالعطاء الفولكلورى العربى الموروث، عميق الدلالة، صادق التعبير، مستهدف إلى الزوال، إن لم يجمع الجمع العلمى الصحيح، وإن لم يروق التوثيق المنهجي الصحيح، وإن لم يدرس الدراسة الفولكلورية المخلصة. وكانت هذه مهمة صفوت كمال في هذا الحقل الكبير، الذى يريد كل الإخلاص، وكل الصدق، وكل الرعاية للمعنى والهدف.. ولم يكن صفوت كمال في كل هذا مجرد رجل يعمل في حكومة الكويت، وإنما كان دائماً وأبداً رجلاً يعمل لإنسان الكويت في عمقه التراثى، وفي تكوينه المتخصص والعريق، يرميه واحداً من مكونات الوجود الشعبى العربى العام.. ومن هنا كانت جهوده المضنية في جمع الأمثال الكويتية، ومن هنا كانت جهوده المضنية هذه مقدمة لدراساته عن الأمثال العربية المقارنة، ومن هنا كانت جهوده في دراسة الجهد الشعبى العربى عامة بمستوياته المتعددة، مع مناهج الإبداع الشعبى في العطاء المادى، وفي العطاء القولى على النساء.

وحظلت مجلة الفنون الشعبية بالدراسات الميدانية، والدراسات المقارنة، كما حظلت، وبشكل مكثف، بترجمة وتخصيص الدراسات الشعبية الغربية - أيًا كانت لفتها - إلى جوار التعريف بالموسوعات الشعبية، والمصاولات العربية للتعرف التصنيفى على الوثائق والمكتبات الشعبية المتاحة.

وهين اتجه أحمد مرسى إلى دراسة الأدب الشعبى، والقول الفولكلورى، اتجه صفوت كمال إلى دراسة كل المناحى العلمية التى تضم الفولكلور من الفولكلور المادى إلى الفولكلور الموروث والعقائدى إلى الفولكلور للممارس التقليدى، ووجه إلى هذا تلاميذه في المعهد العالى للفنون الشعبية بكل الإخلاص والحرص، ورعى هذا، متابعة، وجهداً وتعريفاً، ثم عطاءه في مجلة الفنون الشعبية - يفهم معنى الغد، ورسالة أبناء الغد، ويتيح الفرصة الكاملة للأجيال الصاعدة في حقل الدراسات الشعبية لتعبير عن نفسها لا في المتابعة وحسب، بل في المتابعة والتحليل والرصد.. ثم في





مجلة الفنون الشعبية المصرية

تريزا قابي *

«الفنون الشعبية» .. مجلة مصرية مختصة بالفن الشعبي تصدر فصلية. رئيس التحرير الدكتور عبد الحميد يونس، الإشراف الفني الأستاذ عبد السلام الشريف. العدد الأول ١٩٦٥، تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

إن العدد الأول من المجلة المصرية الصادرة باللغة العربية مع ملحق يضم ملخصاً باللغة الإنجليزية يختص، كما يتضح من عنوان المجلة، بالفن الشعبي إلا أننا لو نظرنا إلى ما تتضمنه المجلة من موضوعات وما يعبر عنه محرروها من طموحات تبين مدى اهتمام المجلة بجوانب أكثر شمولاً بما يتعلق بالثقافة المصرية وتقاليدها.

إن مجلة الفنون الشعبية تحيي المبادرة التي قام بها مركز دراسات الفنون الشعبية في القاهرة، والذي بدأ في ١٩٥٩ / ١٩٦٠ بإصدار مجلة متخصصة تحت عنوان «الفنون الشعبية»، والتي كان مجلس تحريرها يضم آنذاك كلاً من: الدكتور سهير القلماوي: أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة، والدكتور عبد الحميد يونس: أستاذ الأدب العربي

* بعد صدور العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية في يناير ١٩٦٥، أهتم بمسورها كثير من المستشرقين والمهتمين بالثقافة المصرية. وقد تنازلت المستشرقة تريزا قابي، الباحثة في أكاديمية العلوم ببولندا، هذا العدد بالعرض والتحفيل في النورية العلمية السريية «الإثنوجرافيا البولندية»؛ Etnografia Polska. 10. Warszawa 1966، التي تصدر عن معهد تاريخ الثقافة السائدة بأكاديمية العلوم، وذلك في العدد العاشر عام ١٩٦٦ في الصفحات ٥٩٨-٦٠٢ ومجلة الفنون الشعبية، إذ تنشر للترجمة العربية لهذا المقال بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من هذه المجلة، تعرب عن عميق تقديرها للباحثة على ترجمتها للنص الأصلي من اللغة البولندية إلى اللغة العربية.

بجامعة القاهرة، والأستاذ سعد الخادم: المحاضر في المعهد العالي للتربية الفنية، والأستاذ رشدي صالح: مدير مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة. لكن للأسف، لم يصدر من تلك المجلة السنوية سوى عددتين، رغم كون هذه المجلة هي أول مجلة متخصصة على مستوى العالم العربي في مجال كان يعتبر، إلى وقت قريب، غير جدير بالاهتمام العلمي الجاد.

واليوم، وبعد مرور خمس سنوات، يتم من جديد إحياء فكرة مجلة تنشر مواداً تعرض وتثبت قيم الثقافة التقليدية، أو ما نطلق عليه «الثقافة الشعبية»، تلك القيم التي تتعرض من خلال عملية «التحديث»، إلى تغيرات تدريجية وعميقة.

ويرأس الدكتور عبد الحميد يونس مجلة الفنون الشعبية في إصدارها الجديد، وقد كان من قبل عضواً في مجلس إدارة مركز الفنون الشعبية ومجلس تحرير مجلة الفنون الشعبية، وللدكتور عبد الحميد يونس مكانته الخاصة؛ لاتساع معرفته بالآداب العربية والثقافة المصرية، وهو يقود حالياً - وفقاً لاهتماماته - حركة دراسات الأدب الشعبي في جامعة القاهرة. وهو رجل ذو طاقات متفجرة ومربى لجيل من شباب الباحثين والكتاب المصريين (رغم كونه كفيفاً منذ صباه).

وفيما يتصل بمجلة الفنون الشعبية، فإنها تصدر في ثوبها الجديد، وقد تغير شكلها وإخراجها الفني بالإضافة إلى المشاركين في تحريرها؛ إذ لم يعد كتابها من المتخصصين وإنما اتسع ليشمل أفلام المتقنين المصريين بل العرب كذلك، كما أنها أصبحت تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي. ويقول الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإرشاد القومي في مقاله الافتتاحي للمجلة:

«أنخيل هذه المجلة تعمل في ثلاثة ميادين، تتكلمها جميعاً الفنون الشعبية، الأول: هو العناية بمادة المأثورات الشعبية وشرحها ودراستها على أساس علمي، الثاني: هو الاهتمام بالفنون الشعبية المتطورة في واقعنا الوري الاشتراكي، الثالث: هو الكشف عن الأشكال والمضامين الشعبية في الأدب الفصيح والفنون الرفيعة».

ثم يضيف قائلاً:

«لنسى لسعد إذ أقدم مجلة الفنون الشعبية إلى العرب في كل مكان من وطنهم الكبير؛ ليجدوا فيها وحدة تراثهم، ووحدة هدفهم... ليجدوا فيها أنفسهم أمة واحدة بمأثور واحد مهما تنوعت وسائله. ويغن واحد مهما اختلفت أزياءه...».

ويفتتح الدكتور عبد الحميد يونس العدد بمقال عنوانه «المأثورات الشعبية، طابعها القومي والإنساني»، يعرض فيه دور وبرنامج المجلة بما يتفق مع أهدافها المتخصصة. ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس أن الوقت قد حان للاعتراف بالفولكلور بوصفه تعبيراً أصيلاً عن روح الأمة، وبموقعه باعتباره فرعاً منفرداً من فروع الثقافة الشعبية بجانب الأدب الفصيح والتاريخ والفنون التشكيلية. وينفي الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون العناية بالمأثورات الشعبية جديدة على الفكر العربي؛ إذ «كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية، والذين رأوا فيها الوثائق التي تفصل الغامض من رواية التاريخ».

والإشارة، هنا، إلى الدور الذي يلعبه التراث الشعبي في تشكيل وتأكيد وحدة الثقافة العربية في إطار مفهوم القومية العربية.

ويضيف الدكتور عبد الحميد يونس أن المجلة في سعيها إلى تحقيق أهدافها العلمية، ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين في الوطن العربي الكبير، وتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وأنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة في المأثورات والفنون الشعبية في العالم، ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس في مقاله على أن المجلة من خلال إلقاء الضوء على الفولكلور العربي تسعى إلى تحقيق أهداف علمية وقومية. ويذكر الدكتور عبد الحميد يونس العلاقات التاريخية القائمة بين الثقافتين العربية والأوروبية مشيراً إلى الاعتراف الذي سجله المستشرق الإنجليزي «جب» بالتأثير الذي وقع على الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة من قبل المأثورات الشعبية العربية، ويستدل «جب» على ذلك بالقصص الإيطالي في عصر النهضة وتأثره بدرجات متفاوتة بالقصص الشعبي العربي، كما أن المستشرق ذاته يرى أن «تشوسر» - أب الشعر الإنجليزي - قد تأثر باللهج العربي في السرد والوصف والتصوير.

ويتناول البحث المقدم من الدكتورة سهير القلماوى قضايا مشابهة من حيث اللقاء القيم المحلية والعالمية في الفن الشعبي. وتذكر الدكتورة سهير القلماوى في مقالها، «الأدب الشعبي بين المحلية والعالمية»: «إن موضوعات الفن الشعبي عالمية، ولكن تفاصيل المعالجة الفنية وطريقتها هي التي تحمل طابع المحلية، وفيما يخص بالقصص الشعبي فمن الملاحظ سهولة انتقال القصة من بيئة إلى أخرى، فتخضع لبعض التأثيرات من الثقافات الأخرى التي تحتك بها محافظة، في الوقت ذاته، على خصائصها المحلية. وتقدم الكاتبة ثلاث نظريات حول سريان القصة من بيئة إلى أخرى:

١- نظرية الأصل الواحد.

٢- تشابه الخبرة الإنسانية في علاقة الإنسان بالطبيعة والبيئة.

٣- نظريات «تيودور بنفي»، التي ترى أن منبع القصص الشعبي هو الهند.

وترى الدكتورة سهير القلماوى أن عمليات جمع القصص الشعبي في الشرق والغرب في سبيلها إلى تأكيد الأصول الكلاسيكية، وكذلك توسيع قاعدة الدراسات الثقافية بصفة عامة. ومن هنا كان الاهتمام في مصر مرجعاً إلى العناصر الشعبية الشرقية لإثراء الدراسات الفولكلورية.

وفي دراسة بعنوان «الخيال الشعبي في الأدب العربي»، يتناول الدكتور عبد العزيز الأهواني مفاهيم الأدب الشعبي في مقابل الأدب الفصيح، فيرى: «وجوب اجتياز الهرة التي تفصل بين الأدبين، وأن ما نسميه الأدب المثقف أو المدرسي، الذي صدر عن أعلام العلماء والمؤلفين المعروفين، والذي اصطنع اللغة المعربة أداة للتعجير، يمكن أن يستخلص منه قدر من الأدب الشعبي».

ويعتمد الدكتور الأهواني، في إثبات التداخل بين الأدب الشعبي والأدب الفصيح على نماذج من الأدب الأندلسي، وهو مجال تخصصه. ويشير إلى اعتماد الخيال الشعبي على موضوعات شائعة يكون للقوى الخفية فيها دور كبير في السرد الشعبي، وتمثل فكرة السفر إلى أماكن غير واقعية نموذجاً للخيال الشعبي.

وتلقى على صفحات المجلة بكاتبة أخرى هي الدكتورة نعامات أحمد فؤاد تكتب عن «النيل... في الأدب الشعبي» وتقول: «كان النيل منذ القدم أسطورة غذت خيال الفراعنة والدنيا بعدهم، وقد عاد النيل اليوم كما بدأ أسطورة تشغل الأقلام والأيام والناس». وتحدثت عن أهمية النيل في حياتنا المعاصرة والدور الذي يلعبه في الأدب الشعبي، كالتغنى بالسند العالي على سبيل المثال.

كما يقدم عبد المنعم شemis نموذجاً للقصص الشعبي من خلال دراسة بعنوان «قصة البهنسا: أسطورة من فتح مصر». والبهنسا مدينة في محافظة الفيوم، وتحكي القصة أحداث فتح المدينة في فترة الفتح الإسلامي لمصر. ويقال إن ملكاً رومانياً كان قد بنى بيتاً جعل فيه أسماء العرب وخلفائهم وأشار إلى باب سيدخلون منه، ووضع عليه أقفالاً من الفولاذ. وظل هذا الباب مغلقاً إلى أن فتحه ملك البهنسا الذي وقع في عهده الفتح العربي للمدينة.

يلي ذلك موضوع محمد فهمي عبد اللطيف عن: «اليمن في قصصنا الشعبي»، يذكر فيه المؤلف أن عدداً من القصص الشعبي المصري مرتبط باليمن. ويسوق على ذلك ثلاثة أمثلة هي: قصة سيف بن ذي يزن، وقصة فتوح اليمن الكبرى، وقصة معاذ بن جبل وإقامته في اليمن.

ثم يتناول الدكتور عبد الحميد يونس «ملحمة بورسعيد» ذاكرة أن الحس الوطني في مواجهة المعتدين بالإضافة إلى المعارك التي قامت في بورسعيد، أخذت مكانة في الأدب الشعبي العربي، بل إن إحدى الأناشيد الحماسية «والله زمان يا سلاحي» أصبحت النشيد القومي المصري. وارتبطت مدينة بورسعيد في الوعي الشعبي المصري بالعودة إلى التراث القومي إعلاناً عن تحرير المدينة من القوى البريطانية.

ويقدم فوزي العنتيل «مقدمة في تاريخ الفولكلور» ذاكرةً عدداً من تعريفات مصطلح الفولكلور، وعارضاً عدداً من نظريات الفولكلور بداية من «وليم جون تومز» رائد علم الفولكلور، وانتهاءً بأحدث تعريفات الفولكلور والذي يطابق توصيفات مؤتمر الفولكلور الذي عقد في آرnhem بهولندا في عام ١٩٥٥.

ثم ننتقل، بعد ذلك، إلى مقال سوسن عامر بعنوان «الوشم»، حيث تعرض نماذج للوشم في مصر، مشيرة إلى شيوعه منذ الحضارة المصرية القديمة. وترى أن الوشم كان يحمل حينذاك معاني دينية اتسعت رقعتها مع انتشار المسيحية وإضافة رموز جديدة مثل القديس جرجس في معركته ضد الشر المتمثل في الأفعى المجنحة. ثم تطور فن الوشم في ظل الإسلام؛ إذ أضاف رموزاً جديدة مستمدة من قصص الأبطال.

كما يحتوي العدد على دراستين عن الموسيقى الشعبية. إذ يتناول الدكتور محمود أحمد الحفنى بالدراسة «مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية». أما سمير نجيب فيشير في مقاله عن «الموسيقى الشعبية» إلى الفروق بين الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشعبية، آملاً أن تنال الموسيقى الشعبية حظاً أوفر من الاهتمام والدراسة النظرية.

كما يكتب أحمد رشدي صالح عن «إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على خشبة المسرح» في مصر متسائلاً عن مستقبل هذا الفن والخصائص الأساسية التي يشتمل عليها.

كما تشغل النوبة حيزاً كبيراً من هذا العدد من المجلة، إذ يتناول الدكتور محمد محمود الصياد دراسة جغرافية وتاريخية عن «النوبة والنوبيون» توضح سمات وخصائص هذه المنطقة التي خضعت لتهجير سكانها بعد إقامة السد العالي.

ويقدم صفوت كمال دراسة موسعة عن عادات وتقاليد الزواج في النوبة قبل التهجير بعنوان «أفراح النوبة».

كما يتناول عمر عثمان خضر «حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان» ويقدم نماذج من هذه الحكايات الشعبية النوبية.

كما يعرض جودت عبد الحميد يوسف نماذج من «الوحدات الزخرفية الشعبية في النوبة» مع وصف وتحليل لهذه الوحدات التي تتميز بها فنون العمارة في النوبة.

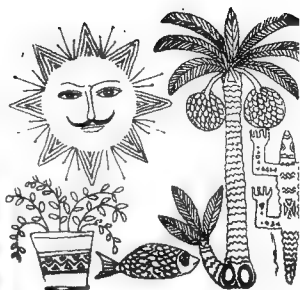
وفي القسم الأخير من المجلة يعرض أحمد آدم في باب «جولة الفنون الشعبية بين المجالات» موجزاً لما صدر في بعض المجالات العربية المختصة بالتراث الشعبي، فيتناول مقال «رقصة الساس» لإبراهيم الداوقى المنشور في مجلة التراث الشعبي - بغداد. كما يتناول مقال «الأغنية الشعبية في تونس» للنوبى المنوسى المنشور بمجلة الإذاعة التونسية. كما يعرض مقال سعد الخادم في «مجلة الثقافة» عن «فنوننا الشعبية ماضيها ومستقبلها».

وفي باب «مكتبة الفنون الشعبية» يتناول أحمد على مرسى بالعرض والتحليل كتاب «حمزة العرب» تأليف عباس خضر القاهرة ١٩٦٤. وكذلك كتاب «الأمثال البغدادية» جمع الشيخ جلال الحنفى، تقديم الشيخ محمد رضا، بغداد ١٩٦٢. كما يعرض أيضاً كتاب «قدماء الإنجليز وملحمة بيولف» تأليف الدكتور مجدى وهبه.

وفي باب «عالم الفنون الشعبية» تقدم المجلة مجموعة من الأخبار عن الفولكلور والدراسات الجامعية والعروض الفنية التي تناولت موضوعات من الفنون الشعبية.

وبقراءة هذا العدد الشائق يتبين لنا مدى الجهد المبذول في إثارة انتباه القارئ المثقف، وليس المتخصص فحسب، إلى أهمية الفولكلور في الكشف عن خصائص الثقافة المحلية، ودور الفولكلور في تحقيق التواصل بين الثقافة العربية بخاصة والإنسانية بعامه.





الفنون الشعبية

الثقافة والإرشاد القومي

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الإشراف الفني ■ عبد السلام الشريف

سكرتير التحرير ■ أحمد عبد الفلاح أحمد

تصدر كل ثلاثة شهور

إدارة المجلة : ٣ شارع شجرة الدردار
بالزمالك - القاهرة



العدد الأول - السنة الأولى
أول يناير ١٩٦٥

المفهرس

هذه المجلة

الدكتور محمد عبد القادر حاتم	٣
الانثروبولوجيا الشعبية : طابعها القومي والانسانى	
الدكتور عبد الحميد يونس	٦
الادب الشعبي بين المحلية والعالمية	
الدكتورة سحر القلماوى	١١
الخيال الشعبي فى الادب العربى	
الدكتور عبد العزيز الاخوانى	١٧
النيل فى الادب الشعبي	
الدكتورة نعمات احمد لؤى	٢٤
قصة الينها - أسطورة من فتح مصر	
عبد اللهم شمس	٣٢
السنن فى قصصنا الشعبية	
محمد فهمى عبد الطيف	٣٩
ملحة بور سعيد	
المعور	٤٦
مقدمة فى تاريخ الفولكلور	
فوزى الفتيل	٥٦
الوشم	
سوسن عامر	٦٢
مصادر آلتنا الموسيقية الشعبية	
الدكتور محمود احمد الحفنى	٦٩
الموسيقى الشعبية	
سهر نجيب	٧٦
اعداد فرق الفنون الشعبية واظهارها على خشبة المسرح	
رشدى صالح	٨٢
النوبة والمزبورين	
دكتور محمد محمود السيد	٨٨
افراح النوبة	
صفوت كمال	٩٩
حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان	
عثمان خضر	١٢٥
الرحلات الزخرفية الشعبية فى النوبة	
جودت عبد الحميد يوسف	١٢٩
جرة الفنون الشعبية بين الجبلات	
احمد آدم محمد	١٣٣
مكتبة الفنون الشعبية	
احمد على مرسى	١٣٨
عالم الفنون الشعبية	١٤٧

صورة الغلاف :

دمى من القماش
واطباق من الخوص
الملون تستخدم فى
ترتيل غرلة العروس
بالنوبة

الصور الفوتوغرافية
للمصوريين

عبد الفتاح عبد
صفوت كمال
احمد عبد الفتاح
نادية عبد الملك

الرسوم التوضيحية
للفنانين

محمد قطب
جميل شليق
سوسن عامر
احمد توفيق

مجلة الفنون الشعبية

خلال ثلاثين عاماً

مصطفى شعبان جاد

تعد مجلة الفنون الشعبية مجلة متخصصة في نشر الدراسات الجادة في مختلف مجالات التراث الشعبي . والمجلة منذ صدور عددها الأول في يناير عام ١٩٦٥ حتى الآن تحتل مكانتها الرائدة في دفع الحركة العلمية الفولكلورية وتأسيس المناهج الأكاديمية في البحث والدراسة.

وعندما قمت بعمل فهرس تحليلي لأعداد المجلة منذ صدورها حتى عام ١٩٩٥ ، وجدت أنني أمام مواد علمية ثرية ومتنوعة .. وقد استوعب هذا الفهرس ثلاثة أنواع : الأول فهرس موضوعي ، والثاني بأسماء المؤلفين والمترجمين ، والثالث بأسماء المراجع والرسائل والدوريات التي عرضت بالمجلة . ونشر هذا الفهرس في الأعداد (٢٧ - ٢٨) عام ١٩٨٩ والأعداد (٣٨ - ٣٩) عام ١٩٩٣ ، واشتمل على فهرسة أعداد المجلة من العدد (١) حتى العدد (٣٦) ، وجارى الآن الإعداد لنشر بقية الفهرس حتى عام ١٩٩٥ .

ثانياً : تحتل موضوعات الفنون التشكيلية والثقافية المادية بالمجلة المرتبة الثانية من الاهتمام بعد الأدب الشعبي على الرغم من اتساع الفارق - الكمي - بينهما ، وفأني بعد ذلك الموضوعات التي تعالج علم الفولكلور وقضاياها في المرتبة الثالثة .

ثالثاً : هناك الكثير من الموضوعات المهمة في المأثور الشعبي المصري لم تزل حظها من الاهتمام الموسع على

فمعذ العدد الأول من صدور المجلة حتى الآن نُشر على صفحاتها حوالي مئة وخمسة وثلاثون مقالاً بين دراسة علمية أو عرض لكتاب أو رسالة أو مقال مترجم أو عرض لمؤتمر ، ويظهره سريعة للجدول رقم (١) تتضح لذا عدة أمور تستحق الانتباه :

أولاً : إن موضوعات الأدب الشعبي بالمجلة تتخذ مكان الصدارة حيث إنها تساوى في مجموعها أكثر من ثلث موضوعات المجلة مجتمعة .

جدول (١)
بيان إحصائي لموضوعات المجلة
من عام ١٩٩٥ حتى عام ١٩٩٥

مسلسل	الموضوع	المقالات والدراسات	المقالات والدراسات الترجمة	عرض الكتب والرسائل	عرض للمقالات بالجلات الأخرى	عرض المؤتمرات والمعارض والشوات	المجموع	نسبة مئوية مقربة
١	موضوعات عامة في الفكر والفكر ^(٥)	٦٧	٩	٢٦	١	٩	١١٢	٪١٥
٢	المعتقدات والمعارف الشعبية	٢٦	٢	٣	٢	٣	٣٦	٪٥
٣	العادات والتقاليد	٣٥	٢	٨	٣	٣	٥١	٪٧
٤	الأدب الشعبي	١٦٦	١٧	٦٠	٨	٦	٢٥٧	٪٣٥
٥	الدراما وفنون العرض	٢٢	١	٤	٣	١	٣١	٪٤
٦	الموسيقى الشعبية	٢٩	٣	٣	٢	٧	٤٤	٪٦
٧	الرقص والتعبير الحركي	٢٣	٣	٥	٢	٦	٣٩	٪٥
٨	فنون التشكيل والثقافة المادية	١١٤	٤	٩	٤	٢٣	١٥٤	٪٢١
٩	الأسطورة	٧	٢	٢	-	-	١١	٪٢
	المجموع	٤٨٩	٤٣	١٢٠	٢٥	٥٨	٧٣٥	٪١٠٠

جدول (٢)
بيان إحصائي لموضوعات المجلة
من عام ١٩٩٥ حتى عام ١٩٩٥

مسلسل	الموضوع	المقالات والدراسات	المقالات والدراسات الترجمة	عرض الكتب والرسائل	عرض للمقالات بالجلات الأخرى	عرض المؤتمرات والمعارض والشوات	المجموع	نسبة مئوية مقربة
١	موضوعات عامة في الأدب الشعبي ^(٥٥)	٨	-	٤	٢	-	١٤	٪٥.٥
٢	السيرة والملاحم	٣٣	٢	٦	٣	-	٤٤	٪١٧
٣	الحكاية الشعبية	٥٨	١٠	٢٤	١	٤	٩٧	٪٣٨
٤	الأغنية الشعبية	٢٧	١	٩	٣	٢	٤٢	٪١٦
٥	الشعر الشعبي	٢٦	٣	٨	١	-	٣٨	٪١٥
٦	النمط	٥	١	٨	-	-	١٤	٪٥.٥
٧	النغز	٣	-	١	-	-	٤	٪١.٥
٨	الفكاهة (الككة)	٢	١	١	-	-	٤	٪١.٥
	المجموع	١٦٢	١٨	٦١	١٠	٦	٢٥٧	٪١٠٠

(٥) يشمل الموضوعات العامة التي تتناول علم الفكر والفكر مثل المفاهيم والتعريفات الخاصة بالعلم وأما الفكر والفكر فتشمل التصنيف والحفظ وغيرها.
(٥٥) يشمل الموضوعات العامة التي تتناول موضوع الأدب الشعبي مثل المفاهيم والتعريفات وتصنيف الأرشيف وغيرها.

صفحات المجلة مثل العادات والتقاليد والمعتقدات وفنون الدراما والرقص والموسيقى الشعبية.

رابعاً : رغم ارتباط الفولكلور بموضوع الأسطورة، فإن الأساطير لم تحتل أيضاً حظها من البحث والدراسة الوافية على صفحات المجلة.

خامساً : إن حركة الترجمة بالمجلة رغم أهميتها في البحث العلمي فإن الدراسات التي ترجمت بالمجلة لم تتعد 26٪ من مجموع ما نشر بالمجلة، وهي نسبة تستحق الانتباه رغم نشاط حركة للترجمة بالأعداد الأخيرة بالمجلة.

وإذا كانت موضوعات الأدب الشعبي تحتل مكان الصدارة في مجلة الفنون الشعبية، فإن القراءة السريعة لهذه الموضوعات من خلال الجدول رقم (٧) تجعلنا نتوقف عند عدة نقاط :

أولاً : إن موضوع الحكاية الشعبية يحتل نسبة عالية من الاهتمام على صفحات المجلة قياساً إلى الموضوعات الأخرى.

ثانياً : إن موضوعات السور الشعبية والأغنية الشعبية والشعر الشعبي متساوية في درجة الاهتمام بها تقريباً .. وتحتل جميعاً المكانة الثانية بعد الحكاية الشعبية رغم الفارق الكبير في درجة الاهتمام.

ثالثاً : معالجة موضوعات الأدب الشعبي في عموماً مثل: التعريف بالمصطلح، والتضائيا المرتبطة بالأدب الشعبي وغيرها، تحتل المكانة الثالثة مع الملل الشعبي بالدرجة نفسها.

رابعاً : تساؤل الاهتمام بموضوعات الألفاظ والفكاهة بصورة ملحوظة قياساً إلى باقي فروع الأدب الشعبي الأخرى.

خامساً : إن حركة الترجمة في موضوعات الأدب الشعبي لم تتعد 7٪ فقط من مجموع ما نشر بالمجلة في هذا المجال.. وهي نسبة في حاجة أيضاً إلى تدعيم ومتابعة.

سادساً : إن نسبة المقالات التي تهتم بعرض الكتب والرسائل العلمية تتجاوز أكثر من ٢٣ ٪ من مجموع ما كتب في مجال الأدب الشعبي، وهو ما يشير إلى حرص المجلة بصورة واضحة على متابعة الإصدارات الجديدة في هذا المجال، فضلاً عن الملائقة المستمرة للدراسات العلمية على المستوى الأكاديمي، والتعريف بها.

هذه الملاحظات العابرة قد تعطينا فكرة عامة عن المسار الموضوعي للمجلة، ولم نقصد بالرصد الإحصائي، هذا، تقييم

للموضوعات من الناحية الكمية؛ لكننا أردنا إعطاء صورة سريعة لمسار المجلة الموضوعي مما يجعلنا نلاحظ - على سبيل المثال - أنه ليس من الخطئ أن يجد الباحث خلال أعداد المجلة القديمة أو الحديثة سوى ثلاث مقالات فقط عن اللغز ومثلها في الفكاهة.

البعد الجغرافي

لاشك أن الدراسات للفولكلورية - باعتبارها قائمة على العمل الميداني - مرتبطة بمكان محين للجمع والتصنيف والتحليل .. وقد اهتمت المجلة بهذه الناحية، فقدمت دراسات كثيرة مرتبطة بالبعد المكاني مثل : القاهرة - الفيوم - بور سعيد - أسوان - البحيرة - مطروح - الصعيد ... إلخ، بل إن المجلة أتت منهجاً علمياً جديراً بالانتباه في أعدادها الأولى؛ حيث حرصت على تقديم عدة دراسات لعدة محافظات في مصر، فأوردت العدد الأول للفولكلور اللبني، والثاني لمنطقة سيوه، والثالث خاص بالوادي الجديد، والعدد الخامس كان من نصيب منطقة سيوة. ويبلغ من أهمية هذه الأعداد أن الباحثين - حتى الآن - يطلبونها باسم المحافظة. وأصبح من الأمور العادية أن يقول أحد الباحثين أو الطلاب: أريد العدد الخاص بسيوه أو اللبنة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن لجوء الباحثين لهذه الأعداد بصفة خاصة يؤكد على أهمية هذا المنهج في عرض الموضوعات. بل إن حركة الفولكلور المصري الآن، والتي تقدمت خطوات مهمة على أيدي الرواد، في حاجة إلى هذا التخصص الموضوعي المكاني عنه في فئرة السنين التي اهتمت بالتعريف بالعلم في عموماً. أما الآن، وقد أصبح هناك معهد متخصص في الدراسات للشعبية، فقد وجبت الحاجة إلى هذا المنهج في الدراسات، ولطني في حاجة إلى التأكيد على أن هذا الرأي ليس نابهاً من وجهة نظر شخصية بقدر ما يعبر عن آراء الباحثين والدارسين الذين أثنى معهم بصفة يومية من خلال عملي أميناً لمكتبة مركز دراسات الفنون الشعبية؛ حيث يسألني البعض عن مجموعة دراسات عن أسبوط أو المنوفية أو النقهيلى على غرار ما قرأوه عن اللبنة وسيوه وسيناء والوادي الجديد، إذ تمثل هذه الدراسات مادة مهمة في تعرف الباحث بالمنطقة قبل الذهاب إليها فضلاً عن أهميتها في تحليل المادة الطمعية التي عكف على جمعها.

الكتاب والمترجمون

أما بالنسبة إلى الكتاب والمترجمين بالمجلة منذ صدورهما فقد بلغ عددهم مما بين كاتب أو مترجم، حوالي ١٩٥ اسماً، منهم ١٦٠ كاتباً مصرياً، و٢١ كاتباً غريباً، و١٤ من المنطقة العربية.

وقد تشير هذه النسب إلى تقلص الدراسات الغربية والعربية بالمجلة، لكنها في حقيقة الأمر تشير إلى جنسية الكاتب وليس الموضوع، حيث إن نسبة كبيرة من الكتاب المصريين قد ساهموا بدراسات مهمة في التعريف بالمناهج والأبحاث والمجالات الفولكلورية على مستوى العالم سواء العربى أو غير العربى، والمجلة كانت - ولا تزال - تقوم بهذا الدور المهم للباحثين المتخصصين في الحقل الفولكلورى، لكننا مازلنا فى

حاجة ملحة إلى معرفة أحدث الدراسات والمناهج الفولكلورية فى العالم خلال الخمس أعوام الماضية - على الأقل - وأحسب أن المجلة لها دور مباشر فى التعريف بالجديد من هذه الدراسات ليوقف عليها الباحثون من ناحية، وشدذ الهمم لترجمتها من ناحية أخرى.

وخلال ثلاثين عاماً كان لمجلة الفنون الشعبية الفصل الأول فى تقديم الأجيال الجديدة من الباحثين على صفحاتها ومن بينهم كاتب هذه السطور .. وهو دور خلاق اعتمد فى المقام الأول على جيل الرواد الذين يقفون دائماً إلى جانب أبنائهم من الباحثين والدارسين للذين يتحملون مسؤولية الحفاظ على مقومات ومكونات الإبداع الشعبى جمعاً وتصنيفاً وتحليلاً.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم

كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور

الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات

الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الطب النبوى

بين

الطب العلمى والطب الشعبى *

د. محمد رجب النجار

من المعروف أن التراث الطبى العربى ^(١) - على ضخامته وامتداده فى الزمان والمكان - يتكون من ثلاثة أنواع هي:

الطب الرسمى بمعناه العلمى Medicine ويعرف تراثياً باسم الطب المزاجى..^(٢)، والطب الشعبى Folk Medicine ، القائم على الخبرة العملية المتوارثة، بشقيه المادى والغيبى (الطبيعى والسحرى). والطب النبوى Prophetic Medicine ، القائم على الماثور النبوى، بشقيه الجسدى والروحى ، أو ما يعرف تراثياً باسم طب الأبدان وطب القلوب (الطب الروحانى) ..^(٣)

ولكل من هذه الأنواع الثلاثة مفاهيمه وأسسها ومناهجه، وأفاقه ومجالاته ووظائفه، فضلاً عن رؤيته الخاصة، السوسيو ثقافية، والسوسيو بيئية، للصحة وأركانها وطرائق الحفاظ عليها، وللمرض وأنواعه وأسبابه، المعروفة والمجهولة، الطبيعية والغيبية، وطرائق الوقاية واساليب العلاج.

ويشير تاريخ الطب عند العرب إلى أن الطب العلمى قد بلغ أوجه - عطاءً وإبداعاً واكتشافاً - إبان العصر الذهبى للحضارة العربية الإسلامية، عربياً وعالمياً، ثم انطفات

* بحث مقدم إلى المؤتمر الدولى الثامن للطب الشعبى والفراكلور جامعة نورفولك لاند - سانت جيمز - كندا ، ١٨، ٢١ من أغسطس ١٩٩٤م.

جنوته مع أقولها^(٤) وأن الطب النبوي أو الطب المحمدي Mohammedian Medicine قد بلغ أوج التأليف فيه في القرن الثامن الهجري ، الرابع عشر الميلادي، (إبان مرحلة الأقول الحضاري)، على حين ظل الطب الشعبي العربي، الموروث عن عصر ما قبل الإسلام ، حياً موصولاً في البيئات الشعبية العربية حتى اليوم، تحت مسميات تراثية متنوعة، فهو «طب العرب» في مقابل الطب الفارسي، والطب الهندي، والطب السرياني، والطب اليوناني، والطب اليهودي... وهو أيضاً «طب العجائز» و«طب البادية» على حد تعبير ابن خلدون، وهو أيضاً «طب الطرقة»^(٥)، وطب الركة أو النساء العجائز.

وإذا كان الطب العلمي يسعى إلى التداوي بالأدوية والأغذية الطبيعية، وكذلك الطب الشعبي بالأدوية الطبيعية والسحرية^(٦)، فإن الطب النبوي - في رأي الفقهاء - يفوق الاثنين معاً؛ لأنه كما يقول ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ - ١٣٥١م) طب قطعي إلهي صادر عن الوحي ونابع من مشكاة النبوة.

فهل حقاً يعد الطب النبوي مصدراً طبياً يفوق ما عداه من ضروب الطب، كما يزعم الفقهاء المتأخرون؟ وما افاقه الطبية ومجالاته العلاجية؟ وإين موقعه - من وجهة نظر علمية محايدة - من كل من الطب العلمي والطب الشعبي، خاصة في الأونة الأخيرة التي ظهرت فيها الدعوة إلى تأسيس ما يسمى بالطب الإسلامي؟.

قبل أن تجيب هذه الورقة البحثية عن تلك التساؤلات، ترى - بداية - أن تسبر - على عجل - غور الطب العلمي والشعبي لتحديد ماهية الطب النبوي، ومعرفة افاقه، وتحديد موقعه العلمي، عن كذب.

أولاً: الطب العلمي

١ : ١ بداية يجب أن نشير إلى أن الطب العلمي - تراثياً -

هو «طب المدن والأمصار دون البادية، على حد تعبير ابن خلدون ، وأنه صناعة، وصناعة ضرورية محتاج إليها في الحواضر أساساً»^(٧)، ومن ثم فهي تتخلل - باعتبارها صناعة وباعتبار أصحابها من أرباب الوظائف الصناعية - في رعاية الدولة فهي ، إذن ، مهنة رسمية ويحظى أصحابها بمكانة مرموقة في الدولة على اعتبار أن أعظم الوظائف الصناعية - بعد الشرعية - هي «وظائف الأطباء»^(٨)، وينسلمون رواتبهم ومعاشاتهم من الدولة.. (ليس الأمر كذلك في الطب الشعبي أو الطب النبوي) وبما أنها كذلك، فهي - أي صناعة الطب - تدخل في أعمال الحسبة، وتخضع لإشراف المحتسب، وصلت لها القوانين التي ينبغي أن يلتزم بها الأطباء، فما من كتاب من كتب الحسبة إلا يوضع لهذه المهنة أعرافها وشروطها على نحو ما نقرأ - على سبيل المثال - قول الشيرازي (ت ٥٨٩هـ - ١١٩٣م) في كتابه (نهاية الرتبة في طب الحسبة) تحديداً أو

تعريفًا مكتوباً للصناعة الطبية، والطب العلمي وظائفه : «فالطب علم نظري وعملي، أباحت الشريعة علمه وعمله، لما فيه من حفظ الصحة ودفع العال والأمراض عن هذه البنية الشريفة»^(٩)، كما نقرأ تحديداً أو تعريفًا مكتوباً للطبيب وواجباته المهنية فهو «الحارث بتزكيت البدن، ومزاج الأعضاء، والأمراض العائنة فيها، وأسبابها، وأعراضها وعلاماتها، والأدوية النافعة فيها، والوجه في استخراجها، وطريق مداوتها، يساوي بين الأمراض والأدوية في كمياتها، والاعتراض صا لم يوجد منها»^(١٠).

مبنى علم الطب ومدار أمره هو معرفة حالة البدن في الصحة والمرض، على حد تعبير إسماعيل الجرجاني (ت ٥٣١هـ - ١١٣٦م) في كتابه (الزبدة في الطب) وهذا يعني أننا أمام صناعة تقوم على أسس علمية، وهذا هو الطب العلمي عند العرب، ومما له مغزى في هذا المقام أنه كان يحرم على الأطباء العلاج بالتمائم أو وصفها عند أحد من العامة^(١١) كما يقول الشيرازي.. بعبارة أبسط، لم يكن الطب الشعبي معترفاً به، ولم يكن الطب النبوي وارداً في هذه المهنة

أو الصنعة العلمية التي تلحق بها مهن وعلوم أخرى مثل علم الصيدلة وعلم خواص العقاقير... إلخ (١٢). ولأن الطب العلمي صناعة معترف بها وبرجالها من أطباء وصيادلة وعشابين (عطارين) وغيرهم من أرباب الوظائف الطبية من قبل الدولة، دون سائر أنواع الطب النبوي والشعبي، فقد كانوا يخصصون للفتيش والفحص المستعمرين، فذاً ومهذياً وتقياً، تحت إشراف المحتسب (١٣) بالتعاون مع رؤساء هذه الصناعة أي النقباء، مثل رئيس الأطباء الذي كان يحكم على طائفة الأطباء، ويأذن لهم في التطيب ونحو ذلك، ومثل رئيس الكحالين، ورئيس الجراحية... (١٤) ومن الجدير بالذكر أن المحتسب كان يأخذ على الممارسين في الصناعة الطبية عهد أبقراط، (١٥) كما كان له الحق في امتحان الأطباء والصيادلة والعطارين والجراحية والجبرائية في كتب طبية مخصوصة (١٦) حتى لا يفسد بيلهم المتجمون والسحرة والشعوذة والدجالين من جهلاء الأطباء، والطرائقية (الكساليين الجوالين وأشباههم) ممن يبخزون أسوار العوام بالباطل، وكان من واجبات المحتسب أن يحاربهم ويلاحقهم في الأسواق والطرقات، (١٧).

١ : ٢ من المعروف أن علم الطب العربي قد نما وترعرع في رحاب الإسلام، إبان صدر الدولة العباسية، تحت تأثير الأطباء السريان واليونان وترجماتهم... وكان أول طبيب قام بتأسيس أول مدرسة طبية لإعداد الأطباء إعداداً علمياً هو أبو زكريا يوحنا بن ماسويه في عهده الأمين والسامون، في بغداد، وكان من تلامذته الطبيب المعروف حنين بن إسحق العبادي من عرب الحيرة، ثم أخذت مدارس طبية أخرى على غرارها تنشأ في القاهرة ودمشق وغرناطة وقربط وغيرها من المدن والعواصم الإسلامية آنذاك، كما صار يلحق بها مستشفيات تعليمية لتدريب الطلبة عملياً. كما كان رؤساء الأطباء يلقون دروسهم على الطلبة والخريجين ولا يجيزونهم لممارسة المهنة إلا بعد اجتيازهم، بدجاح، الامتحانات في الطب والعلوم الطبية المساعدة، وقد خرج في هذه المعاهد العلمية - على اختلاف مدارسها المنهجية - مشاهير الأطباء والعلماء الذين أثروا للعلوم الطبية العربية بترجماتهم ومؤلفاتهم ونظرياتهم العلمية الرائدة، عربياً وعالمياً، وكان لهم أعظم الأثر في تأسيس «الطب العربي الإسلامي»، بمنجزاته العلمية والصناعات والإنسانية، التي كان لها - بدورها - أكبر الأثر في تطوير وتوجيه العلوم الطبية في الشرق والغرب، طيلة العصور الوسطى، وبخاصة في مجال الطب الوقائي والأمراض المسارية، وطب العيون، والجراحة والتشريح، والصيدلة

وبخواص العقاقير... إلخ (١٨)، فقد بلغ علم الطب العربي، للنظري والعمل، على أيديهم ذروة تميزه خاصة في الأمور الطبية، كالأركان والأمزجة والأخلاط، والأعضاء والقوى والأفعال والأرواح، وما يتصحب عن اعتدالها من صحة، وعن اختلالها من مرض وأسبابه وأعراضه وأحواله ثم معالجته. بما في ذلك المسحة النفسية. واستعمال الأدوية والأغذية في العلاج وحفظ الصحة موجودة، واستردادها مفقودة، والعقاقير المفردة والمركبة وقولما وبكيفية تركيبها وفائدتها وخزنها وأوزانها وامتجانها وأساليب صرفها ومعرفة تأثيرها على الإنسان في حالتي الصحة والمرض، ونفع الترياقات وكيفية تركيبها، إلى جانب الطب التخصصي كطب العيون وأمراض النساء والولادة وطب الأطفال والحميات.. وغيرها مما هو ذائع ومعروف في تاريخ الطب والعلوم الطبية.

١ : ٣ أعاد العلماء والمؤرخون من مستشرقين وعرب تقسيم الدورة الحضارية للطب العربي الإسلامي إلى ثلاثة مراحل، أولاً مرحلة النقل والترجمة، مع بداية عصر الخلافة العباسية، ثم مرحلة النضج والذروة والذيع العالمي للطب العربي، التي تمتد من القرن الثالث الهجري حتى القرن الخامس الهجري (من التاسع حتى الحادي عشر الميلادي) وتعرف هذه المرحلة باسم العصر الذهبي للعلوم الطبية العربية، وأخيراً مرحلة الأفول التي تبدأ من القرن السادس الهجري فصاعداً (القرن الثاني عشر الميلادي) لكنها - مع ذلك - لا تخلو من ومضات علمية زاهرة قبل أن تتلاشى في عصور الركود والانحطاط الحضاري، وبهذا تكون دورة حياة العلوم الطبية عند العرب موكبة لدورة حياة الحضارة العربية الإسلامية ذاتها، باعتبارها معطى علمياً من منجزات هذه الحضارة التي كانت!! وفيما يلي بعض أعلام الطب العلمي وجهودهم الطبية، العلمية والعلمية، نسوقها وفي هذا السؤال التالي.. أين منها موقع الطب النبوي والطب الشعبي معاً؟

١ : ٣ : ١ إذا تجاوزنا ترجمات شيخ المترجمين حنين بن إسحق (٢١٢هـ - ٨٧٦م) الزائدة والرائعة وزملائه لطبيب اليوناني، وبخاصة النظرية الأبقراطية Hippocratic theory في الطب، نسبة إلى أبقراط Hippocrates (ت ٣٧٧ق، م) وكذلك مؤلفات جالينوس Galenus (ت ٢٠١م) إلى تصانيف الطبيب الفيلسوف الرازي (ت ٣١٨هـ - ٩٢٥م) المعروف عند اللاتين باسم Rhazes، صاحب أول مدرسة طبية حديثة في تاريخ الطب العربي الإسلامي، وأول من أظهر أهمية الطب السريري، والطهج العلمي للقائم على إجراء التجارب المخبرية، وصنف في الكيمياء وأسارها والعقاقير وتصنيفها،

المطر الزابل، أحياناً تلك الأرض الموات في أوروبا المجيدة (١٩) على النقيض من بعض المستشرقين والباحثين الذين ذأبوا على التهمين من شأن الحضارة العربية الإسلامية فزعموا أن مجد العرب الطبي لا يتعدى دور النقل والترجمة من علوم الطب الإغريقية (اليونانية - الهلنسية) وحفظ النظريات الطبية اليونانية وصيانتها وتنسيقها، وهو أمر تكفل بالرد عليه وتفنيد قس منهم ممن متعناهم بالإصاف . وقسم كبير من العلماء العرب المحدثين، على نحو علمي وموضوعي وثائقي (٢٠).

١: ٣: ٣ وبالرغم من دخولنا القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي، قرن السقوط السياسي، بسقوط بغداد سنة (٦٠٦هـ - ١٢٥٨م)، فإن قوة الدفع الذاتي للحضارة العربية الإسلامية ظلت مُضيئة في سماء الطب العربي الإسلامي آنذاك، حتى نهاية هذا القرن، فاشتهر بكثير من الأطباء، نذكر منهم، على سبيل المثال، أيضاً، موسى بن ميمون (ت ٦٠١هـ - ١٢٠٤م) صاحب كتاب (الأدوية في الطب) Aphorisms أو مقدمة المعرفة كما هو معروف في العربية. وابن القف (ت ٦٨٥هـ - ١٢٨٦م) صاحب كتابي: (الشافى في الطب) - (والصدفة في صناعة الجراحة)، وكذلك العلامة ابن النفيس القرشي (ت ٦٨٧هـ - ١٢٨٨م) الذى آلت إليه رئاسة الطب والكحالة معا في مصر، ومكتشف الدورة الدموية الصغرى، وصاحب التصنيف الطبية الكثيرة.

كذلك لن ننسى الذكارة التاريخية للطب العربى علماً من أعلام الصيحة، عربياً وعالمياً، مثل ابن البطار السالتي (ت ٦٤٦هـ - ١٢٤٨م) رئيس المشابين في مصر الأيوبية وصاحب الكتاب ذائع الصيت في العربية واللاتينية: (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية المفردة والمركبة أو الأقرانين Pharmacology) الذى يعد أعظم كتاب ألف بالعربية عن الأعشاب الطبية، حيث وصف فيه ابن البطار أكثر من ألف وأربعمائة عقار طبى (مهما ثلاثمائة لم يسبقه أحد إلى وصفها) ثم ذكر أسمائها بلغاتها الأصلية إلى جانب العربية واللاتينية، ثم قام بمقارنة هذه الأعشاب جميعاً بأوصاف أكثر من مائة وخمسين عالماً عربياً آخر.

١: ٣: ٤ كانت هذه الومضات الطبية الرائعة بمثابة الومح لحظة الاحتراق الأخيرة أو الأخرى الانطفاء، فقد شرع الظلام يلف السنوات الأخيرة للقرن الثالث عشر الميلادي بالتدريج لنخل في غياهب عصور الانحطاط مع القرن الرابع عشر وما تلاه، حتى العصر الحديث، فقد شهد القرن الثالث عشر السقوط السياسى والعسكرى المدمر على أيدى برايرة المغول في هجمات تنارية متلاحقة وضربات قاضية

وغيرها من الجهود الإمبريقية، وصاحب كتاب (الحارى الكبير في الطب) (ثلاثون مجلداً) ورسائله الرائدة فى الحصبة والجدرى، وقد طبقت شهرته الأفاق وظلت مؤلفاته ذاتة تدرس فى الجامعات الأوروبية حتى نهاية القرن للثامن عشر الميلادى، لم يكن الرأى وحده فى هذا المجال ؛ بل كان ثمة أطباء وعلماء مثله قد طبقت شهرتهم ومؤلفاتهم واكتشافاتهم الأفاق أيضاً، نسوق منهم على سبيل المثال الطبيب على بن العباس (ت ٣٨٣هـ - ٩٩٤م) المعروف فى اللاتينية باسم Haly Abbas صاحب الموسوعة الطبية المنظمة (كامل الصناعة الطبية) المعروف عند اللاتين باسم الكتاب الملكى Liber Regius. ومنهم أيضاً الفيلسوف الطبيب أبو على الحسين بن سينا، شيخ الأطباء المسلمين بلا منازع، والمعروف عند اللاتين باسم Avicennae (ت ٤٣٠هـ - ١٠٣٨م) صاحب كتاب (القانون فى الطب) ومنهم الجراح العظيم أبو القاسم خلف بن عباس الزهراوى (ت ٤٠٤هـ - ١٠١٣م) المعروف عند العلماء اللاتين باسم Abulcasim وكتابه ذائع الصيت (التصريف لمن عجز عن التأليف) الذى ترجم إلى اللاتينية باسم Liber Seruatoris، عمدة كتب الجراحة فى أوروبا حتى منتصف القرن الثامن عشر، ومنهم على بن رضوان القاهرى (ت ٤٥٩هـ - ١٠٦٧م) Haly Ra- don صاحب كتاب (دفع مضار الأبنان بأرض مصر)، ومن أطباء المعون نذكر على سبيل المثال، الكحال ذائع الصيت، على بن عيسى المعروف عند اللاتين باسم Jesu Haly وعمار الموصلى المعروف عندهم باسم Canamusali وطول القائمة وتعتمد فى الزمان والمكان الإسلاميين، فنذكر ابن العن زرى المتوفى بالقاهرة (٥٤٨هـ - ١١٥٣م) صاحب كتاب (الكافى فى الطب) وابن زهر الأشبلى (ت ٥٥٧هـ - ١١٦٧م) صاحب كتاب (التيسير فى العلوة والتدبير) وكتب أخرى ذائعة، وابن النسيم (ت ٥٦١هـ - ١١٦٥م) وابن القطران الدمشقى، سيد حكماء زمانه فى علم صناعة الطب (ت ٥٨٧هـ - ١١٩١م) وصاحب كتاب (يسكان الأطباء وروضة الألباء) وغيرها.

١: ٣: ٢ كثير هم الأطباء الأعلم، وكثيرة هى مؤلفاتهم العلمية فى الطب التى عرفت طريقها إبان العصور الوسطى وعصر النهضة إلى أوروبا، بترجماتها اللاتينية وغيرها من اللغات الأوروبية، فكانت كما يقول ماكس مايزهوف Max Meyerhof وأمثاله من المستشرقين والعلماء المصنفين مثل ف. بارتولد Barthold ونيلز Nalli no وأندو ميلى Aldo Mieli من أن الطب العربى الإسلامى ونوع ترجماته فى جامعات أوروبا كان بمثابة «زخات من

الفصاد في جسم العلم الطبى فانحط وفسد، على حد تعبير المستشرق الألماني ماكس مايرهوف في دراسته الرائعة عن الطب العربى (٢٣) الذى لفظ منذ منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أنفاسه كما يقول في نهاية أسيفه، تاركاً الساحة الطبية - طيلة القرون للاحقة - أمام طب الفقهاء الذى اصطلاحوا على تسميته باسم الطب النبوى، ولكن ماذا عن الطب الشعبى نفسه ؟

ثانياً : الطب الشعبى

٢ : ١ عرف العرب في جاهليتهم صنفين من الطب: طباً هيأته لهم معتقداتهم الدينية، فنبض به الكهنة والعرفون، واستخدموا فيه العلاج بالرقى والتعاويذ وذبج الذائبات حول الكعبة أو الآلهة المحلية (لكل قبيلة) والتوجه بالدعاء إلى هذه الآلهة تعاضاً للشفاء، وطباً آخر هدتهم إليه الخبرة اليومية، واستعانوا فيه بالأدوية الطبيعية، وكان أكثرها مستمداً من النباتات، كما سدرى وشيكاً، وكثيراً ما كان العسل يستخدم في علاج كثير من الأمراض، إلى جانب بعض الجراحات الأولية كالقص والجمامة والكي بالنار، وعرف العرب أيضاً في جاهليتهم مصطلح طبيب وحكيم بمعنى واحد، واشتهر بينهم كثير من الأطباء، من أشهرهم كان الحارث بن كدة (ت ١٣٤هـ - ٦٤٤ م) الذى أثر عنه كثير من جوامع الكلم الطبية مثل «الصدرة بيت للداء والحمية بيت الدواء» (أى الامتناع عن الأكل) .. الخ.

وتشير مصادر التراث العربى أيضاً إلى أن العرب في الجاهلية قد عرفوا الطب التقليدى Traditional Medicine بنوعيه:

الأول : الطب البدائى Primitive Medicine .

الثانى : الطب الشعبى Folk Medicine .

ويطلق عليهما معاً، في كتب التراث، «طب العرب» تمييزاً له عن الطب اليونانى (العلمى أو المزاجى أو الرسمى الذى شاع عند العرب في عصر التدوين) ويمثل الأول منهما الطبيب الكاهن، ويعتمد على العلاج السحرى الدينى فقط. ويمثل النوع الثانى: العراف، ومشايخ الحى والمعاجز، ويطلق على المشايخ منهم لفظ طبيب وحكيم ..، ويعتمد هذا النوع من الطب الشعبى على العلاج بالأدوية الطبيعية أو بالأدوية السحرية أو بهما معاً، وهذا هو الأغلب الأعم. كما هو معروف - في العلاجات الشعبية .

انتهت بسقوط بغداد، عاصمة الخلافة (٦٥٦هـ - ١٢٥٨م) وإن كان الزهن الحضارى قد دب في جسد الخلافة قبل ذلك، ثم كان اجتياح التتار بعد ذلك لأجزاء كثيرة من العالم الإسلامى، وربما كان المفزع حقاً هو سقوط الخلافة بكل رموزها الدينية والروحية والسياسية (أليس هو ظل الله على الأرض) وهو أمر لم يكن يتصوره المسلمون آنذاك (٢١) ، ثم انتقل مقدرات الحكم إلى غير العرب (المماليك) ممن منهم (الزن) وقد دفع هذا كله الذات العربية العامة (القومية والدينية) إلى الانكفاء على ذاتها فى أولية نفسية دفاعية، كما سدرى فيما بعد، اتخذت مظاهر متعددة، خاصة على الأصعدة الثقافية والطبية والأدبية والدينية، أمام عزز الحاضر الجارح، فالتكتأت الأمة تحت زرائها العلمى الثقافى (عصر الموسوعات) والفقوى (عصر المعاجم) والأدبى (عصر المداخل الأدبية) والريحي (عصر التصوف)، إلى غير ذلك من ظواهر معروفة ودالة، يعيننا منها، هذا، أن تشير إلى ثلاث منها تتعلق بموضوع هذا البحث، هي:

١ - ظاهرة الموسوعات الطبية التى ظهرت على شكل سير وتراجم للأطباء ومعجزاتهم، مثل (إخبار الأطباء بأخبار الحكماء) لابن القفطى (ت ٦٤٩هـ - ١٢٤٨م) و(عيون الأنباء فى طبقات الأطباء) لابن أبى أصيبعة (ت ٦٩٩هـ - ١٢٧٠ م) وأياً ما كان الرأى فى هاتين للموسوعتين العظيمتين ، بلا جدال، فإن الذبذبة الدفاعية فى عنوانيهما عالية، وشتان بينهما وبين عنوان موسوعة أخرى مماثلة ألغت فى العصر الذهبى للحضارة العربية مثل موسوعة طبقات الأطباء والحكماء (لاحظ حجابية العنوان وما يطوى عليه من ثقة نفسية وعلمية) لابن جلجل (٣٣٣هـ - ٩٤٥ م) .

٢ - أما الظاهرة الثانية فتتجلى فى كثرة التصانيف والتأليف فى الطب النبوى، على نحو لافت للنظر، فى هذا القرن كما سدرى وشيكاً، بل إن مصطلح (الطب النبوى) لم يأخذ فى الشوع إلا فى هذه الفترة.

٣ - كذلك شيوخ التصنيف فى كتب الأدوية المكتوبة على وجه الخصوص للطيارين (٢٢) ، وبأى القرن الرابع عشر فويهد ذرية التأليف فى الطب النبوى، وتعرف كتب الأدوية طريقها بشكل مباشر إلى دكاكين الطيارين وتؤلف لهم، بعد أن ورث الطيارون - فى زمن الانحطاط - دور الأطباء. ومن أشهر هذه الكتب التى لا تزال راجئة حتى اليوم كتاب (منهاج الدكان فى الأدوية) لكوهين الطيار (القرن الخامس عشر) وكتاب (تذكرة دلود) للأطماكى (ت ٩٦٧هـ - ١٥٥٩ م) ولا يزال الأخير يطبع بكثرة حتى الآن . وبهذا يكون قد دب

وعموماً فليس المقام هنا مقام تفصيل بقدر ما علينا أن نسوق في هذا البحث تعريفاً عاجلاً للطلب الشعبي، ولتأقفه ومجالاته ووظائفه، نستمد من المصادر التراثية ذاتها، ويقدر ما تدعو إليه الحاجة العلمية في هذا البحث، مع ملاحظة أن كلمة «طلب» في اللغة العربية ذات معانٍ متعددة تكشف عن مدى ارتباطه بالسحر^(٢٤).

يعرف ابن خلدون طلب العرب (الشعبي أو البدوي) في الجاهلية ويصدر الإسلام بقوله:

«للمأذنة من أهل العمران طلب يبنونه في غالب الأمر على التجزية، للقاصرة على بعض الأشخاص، المتوارث عن مشايخ الحى وعجائزه، وربما يصح منه البعض، إلا أنه ليس على قانون طبيعي ولا على موافقة المزاج (يقصد الطب المزاجي) وكان عند العرب من هذا الطب كثير. وكان فيهم أطباء معروفين، كالعشار بن كعدة وغيره»^(٢٥).

وعموماً فهر يقدم صورة تفصيلية - على سبيل المثال - للعلاج الشعبي في الفصل الخاص بصناعة التوليد^(٢٦)، تؤكد من خلال الممارسة أن الطب للشعبي هو الطب المتوارث والمتوارث من جيل إلى آخر، والقائم على الخبرة العملية وعلى الاعتقاد بالقوى الخفية والسحرية في دفع المرض وشفاء المرضى. لكن ابن خلدون - باعتباره فقيهاً مسلماً - يقدم صورة سلبية للعلاج السحري في الفصول الخاصة بطوم التنجيم والسحر والكهانة والطلسمات، والتي تهم جيداً المعنيين بدراسة الطب الشعبي في جانبه السحري الديني - Magico-Religious، وعلى الرغم من كون ابن خلدون يرى أن السحر حقيقة واقعة، ووجوده لا مرية فيه بين المقلد وقد نطق به القرآن، وأن النبي (ص) نفسه قد تعرض للسحر في أشنع صوره، حتى فكك الله قيده سحره أمام لقوم^(٢٧) فإنه يؤكد أيضاً أن السحر مهجور Archaic من جميع الشرائع لما ينطوي عليه من شرك وكفریات وتوجه إلى غير الله من كواكب وشياطين وغيره، طلباً للعلاج.. كما يؤكد أيضاً أن الممارسات السحرية ذاتها بين الناس بحثاً عن الشفاء، ولها من السمكرات الغائبة في الأمصار، على مر العصور.. ويذكر كذلك أن هذه العلوم السحرية تعود إلى أصول غير عربية عرفنها ونقلها العرب عن أهل بابل من اللط والكلدانين والسريريانيين، ومن قبيل مصدر أيضاً، وقد بلغت ذروتها في الإسلام على يد جابر بن حيان (كبير السحرة)، على حد تعبيره، لما يرى بين السحر والسيمياء من صلات وثيقة. وتضم العلوم عند ابن خلدون - السحر والنجامة (التنجيم) والشعوذة والكهانة والازياج - وأسرار العرف.. إلى

آخره^(٢٨). مؤكداً أن العرب قديماً - قبل الإسلام وبعده - كانوا يمارسون هذا النوع من العلاج الشعبي بشقيه الطبيعي والسحري، وأنه شاهد ذلك بعينه، وكان ذاتاً في عصره.. وبالطبع فقد ظل الأمر كذلك - وأكثر - بعد عصره.

هذا يعني أن العرب، شأنهم شأن غيرهم من الشعوب، قد تدلوا بالطلب الشعبي من حيث هو نوعان^(٢٩):

(أ) الطب الشعبي الطبيعي Natural Folk Medicine.

(ب) الطب الشعبي السحري Magico-Religious Folk Medicine

حيث يعتمد المجتمع للشعبي، في النوع الأول، على العلاج الطبيعي، أي التداوى بالأعشاب والنباتات والجزور، وبعض السمان والحيوانات إلى جانب العلاجات الجراحية الأخرى، كالفصد والنجامة والكي بالدار والحمية وبعض الأعذية الخاصة. ولذلك يصرّف النوع الأول أحياناً باسم «التداوى بالأعشاب Herbal Folk Medicine، على اعتبار أن الجزء الأكبر منه يعتمد على الأعشاب وأوراق الشجر وجذور النباتات، كما يعرف النوع الآخر باسم Occult Folk Medicine لاعتماد العلاجات السحرية في المقام الأول.

وتفيض كتب التراث الطبي عند العرب بأسماء هذه الأدوية الطبيعية، وكذلك بعض الموسوعات، مثل موسوعة الجاحظ المبكرة في (الحيوان)، و(مروج الذهب) للمسعودي، و(عجائب المخلوقات) للقرطبي، و(المعارف وعيون الأخبار) لابن قتيبة وغيرها كثير. على أن أول كتاب مستقل^(٣٠) وصلنا في (طب العرب) كان للعالم المحدث عبد الملك بن حبيب الأندلسي (ت ٢٣٨ هـ - ٨٥٣ م) وقد أشاد به - قديماً - الطبيب الصيدلاني اللبناني (عالم النبات) أبو القاسم النضائي في كتابه (حديقة الأزهار في ماهية الطب والعقار) وعادة ما يقوم بهذا النوع من العلاج المعجائز ومشايخ الحى وبعض الممارسين المعروفين Practitioners في القرى والبدوى والمناطق الجبالية.

أما النوع الآخر فهو الطب السحري الذي ينقسم في الثقافة العربية للرسمية (من وجهة نظر الفقهاء) إلى قسمين: أحدهما طب مشروع، أي يفرض الشرع الحنيف، كما يفهمه هؤلاء للفقهاء، ويطلق عليه الملاج بالأدوية الروحانية أو الشفاء بالقرآن أو الطب للروحاني، كما يقول أصحاب الطب البدوي - على نحر ما سدرى وشيكا في إلهيحدث عن الطب البدوي - ويقوم على «التداوى بالرقى والدعوة النبوية والدعوات الإيمانية والأتكار والذخور، التي كسان يتداوى بها للنبي (ص) وأصحابه، أما القسم الآخر، فهو طب غير مشروع، لأنه

خفية كالجن والشياطين لخدمة مأربهم في شفاء المرضى الذين يلوذون بهم، ويعترف للأواحد من هذا النوع من الممارسين (٣١) في مصر على سبيل المثال، باسم «الشيخ» أو «الشيخة»، وباسم «الفناش»، أو «الفناشة» في البحرين مثلاً (٣٢). وكل واحد منهم متخصص في علاج أمراض بعينها، وبالطبع فإن كثيراً منهم دجالون ومشعوذون Voodoo, Conjurer، لكن الجماعة الشعبية تثق بهم ثقة عمياء، إلا إذا ثبت عكس ذلك، ونادرًا ما يشبه ذلك العكس. كما تؤمن بقدرتهم السحرية على العلاج إيمانًا مطلقًا، وهو شرط جوهري من شروط نجاح هذا النوع من العلاج، ذلك أن تلقى مثل هذا العلاج السحري بالقبول واعتقاد الشفاء فيه، شرط حملي.. ولا يكون ذلك إلا إذا كان هذا الاعتقاد جزءًا من معتقدات الجماعة للشعبية ذاتها Folk Beliefs، ومن الدين الشعبي السائد Folk Religion الذي يتحكم في أنماط السلوك وأشكال التفكير لدى كل فرد من أفراد هذه الجماعة. وقد يستعين هؤلاء الممارسون في أعمالهم السحرية بما هو موروث شفاهي أو عملي، وقد يستعملون في ذلك أيضًا بالنقل من بعض كتب السحر المعروفة (حبدًا أو كانت مخطوطة، على ورق أصفر، بالغ القدم، يحتفظون بها لديهم على نحو سرى) وأشهر كتب السحر الذائعة في التراث العربي هو كتاب (شمس المعارف الكبرى) أو (شمس المعارف ولطائف العوارف) في علم الحروف والخواص) للبوئي، ويعد عدة كتب السحر حتى اليوم (٣٣). ومن هنا أعلن الفقهاء الحزب على هذا النوع من العلاج (السحري) .. غير أن المجتمع الشعبي لا يأبه كثيرًا برأيهم في هذا الأمر.. وهكذا ظل الطب الشعبي بنوعيه الطبيعى والسحري: الشرعى وغير الشرعى، سائدًا في المجتمعات الشعبية حتى الآن.

وإذا كان المقام لا يسمح بالوقوف طويلاً عند تاريخ الطب الشعبي، كما وقفنا عند تاريخ الطب العلمى، فإنه تكتفى الإشارة إلى أن تاريخه هو تاريخ الطب البشرى منذ أقدم العصور، وهو تاريخ درامى عنيف يحكى قصة الصراع الأبدى بين الإنسان والمرض، فمنذ عرف الناس الأمراض اتجهوا للبحث عن الدواء، وكثيرًا ما كانوا يوفقون في العثور على بعض الأدوية المناسبة للأمراض التي يصابون بها، ومهجمهم في ذلك جد بسيط: إنه منهج المصدفة والجحرة والخطأ والاستنتاج كما يقول ابن خلدون. إن علينا - فقط - في هذا المقام أن نؤكد على أن الطب الشعبي أو الطب العربى أو طب الطريقة أو طب العجايز (طب الركة) أو طب البادية (وكلاها بمعنى واحد) بقدر

محرم شرعًا، يتون بذلك العلاجات السحرية التي تعرف في الطب الشعبي باسم Occult Folk Medicine الذى يتوسل بالتalismans والتعاويذ والأحجية والتكلمات، Charms, Amulet, Talisman, Incantation, Fetish, Periap, Magic, Spell. etc. وما يشبهها مما نهى عنه الإسلام، لما يشونه من شرك وسحر.. كما يتوسل بالزوار (أو للرقص الطبى) بكل طقوسه المعقدة ومطالبه العلاجية السريعة (مثل رأس دهنه، ديك أسود، خروف أسود.. الخ) وما يصاحبه من إقباعات صاخبة وأغنيات وكلمات خاصة مبهمة لمخاطبة عالم الجن حتى يخرج من جسد المريض (العموس) إلى جانب التداوى أو البحث عن العلاج عند بعض الأولياء والشيخوخ، فى الأضرحة والمقامات والقبور، وزيارة بعض الأماكن المقدسة الأخرى فى اعتقادهم مثل بياض العياد والأنهار، وخاصة الأبار المهجورة أو الحجارة الأثرية (البرابى) أو تخليق الموتى (لتجلب القوم عند النساء) أو غير ذلك من أشياء يعتقدون فى قداسها أو فى "دربها على احتلاك قوى فوق طبيعية Supernatural Powers خاصة، يمكن أن تسهم فى شفايهم من معظم الأمراض الشائعة والمتعمصة مثل القوم أو الولادة المتعسر - أو موت الأطفال أو الصرع أو الشلل أو اليريد المزمن أو الحمى أو الحصبة أو مما توقعهم فيه - كما يعتقدون - الأرواح الشريرة Spirits Malign أو ما يوقعهم فيه الجن (البشر من أدنى - فى اعتقادهم - أو من العين الشريرة Evil eye) وخاصة عين الجن التي تعرف بالنظرة) والتي يمكن أن تصيبهم وتصيب حيواناتهم وممتلكاتهم من زرع أو مصنع وغيره، وكذلك أمراض الأطفال من تأخر فى النطق أو تسر فى المشى أو بلاء فى الفهم (بسبب ما قد يكون فيه من تغل، أو بله أو جلون.. الخ) وما يثاب بعض الكبار من عجز جنسى ليلة الزفاف (الزيط) إلى غير ذلك من ضروب الأمراض المعنوية والنفسية (٣٤) شريطة أن يؤمن المريض بإمكانية هذه القوى والأشياء Objects السحرية أو المقدسة فى الشفاء ودفع المرض عنه، مثلما هو مؤمن تمامًا بقدرتها على إصابته بالمرض وإيقاع الأذى به هو وممتلكاته ولاسيما الحيوان.

ويقوم بهذا العلاج Magical Remedies رجال أو نساء متخصصون بعضهم محترفون، وكلهم معروفون لدى الجماعة الشعبية ويتميزون بامتلاك بعض القدرات الخاصة، قد تكون إلهية God - Given Powers فى اعتقادهم، كما هو الحال مع «الولى»، أو «الصوفى»، أو «الإنسان المبارك»، وأمثالهم. وقد تكون نتيجة اتصالهم بالعالم فوق الطبيعى، وتسخير ما فيه من قوى

ما كان يعتمد على الأعشاب في استخلاص الدواء، كان يعتمد - بل ويتزج - في الوقت نفسه بالخرافات والغيبيات - Superstitions - الداعمة في الثقافة الشعبية وللمعتقد الديني (الرسمي) والشعبي أو الشرعي وغير الشرعي)، وهذا النوع من العلاجات والعادات الطبية Occult Folk Medicine هو أقرب أنواع العلاج إلى ما يسمى في الطب الحديث باسم الطب النفسي Psychiatric .

ثالثاً: الطب النبوي

استمر الطب العربي بمفهومه الشعبي بعد نزول الإسلام، ولم تقل عناية العرب به، بل إنه ازدهر ليس فقط لـ «الحاجة» الناس إليه في حياتهم اليومية، بل لأن الدين الجديد أعلى من شأن الصحة وحث على لحفاظ عليها، إذ ارتقى الإسلام بالطب على نحو ما هو معروف، حيث امتدح القرآن الكريم الحكمة، والطب من ضرورياتها، واعتلى النبي (ص) عتبات الأبدان، وحث على الاشتغال به قائلاً: «يا عباد الله تدلوا، فإن الله لم يضع داءً إلا وضع له دواء، علم من علمه، وجهل من جهله...»، وورد في حديث نبوي أن الظم علمان: علم الأبدان وعلم الأبدان، فارتفع الطب بهذا إلى مرتبة تنفرد من مرتبة الدين. وأثر عن النبي مجموعة من الأقوال والأفعال، سجلها المحدثون في باب الطب، وهكذا استمر الطب العربي بمفهومه الشعبي موصولاً بعد الإسلام، ولكن ضمن إطار سوسيو ديني جديد بعد أن أبطل الإسلام الكهانة، والطب الذي كان يمارسه الكهان، إذ لا كهانة في الإسلام.

٣: ١ تعريفه

الطب النبوي، في منزه تعريف القدماء له، هو الطب الذي تطلب به النبي صلى الله عليه وسلم، ووصفه لغيره (٣٤) وهذه «الوصفات» العلاجية على نحو ما أثر عنه (ص) في كتب السنة النبوية قد تكون علاجاً بالأدوية والأغذية مما كان دائماً بين أهل القرى والبادي في عصره، وقد تكون علاجاً بالقرآن والأدعية والأذكار والرقى والتعاويذ، مع ملاحظة أن أسلوب العلاج بالرقى والتعاويذ كان معروفاً في عصر النبي (ص)، مما كان يقوم به الكهان والعرافون وأطبائهم البادية، فأجازها النبي بعد أن أعطاها صبغة إسلامية، ونفى عنها الشرك والسحر، وقد تكون بعض المبادئ الطبية العامة كالوقاية من العدوى (الطاعون) أو التدلوي بالحمية، التي أدناها بين العرب العارث بن كعدة؛ طبيب العرب المشهور

آنذاك، والذي أثر أن النبي (ص) استدعاه مراراً لمعالجته أو معالجة أصحابه. ولا يغفل الطب النبوي من جانب سلوكي اجتماعي (عيادة للمريض مثلاً) في منزه الواقع الثقافي الجديد الذي فرضه الدين الجديد.. أو من جانب فقهي (مثل جواز معالجة الرجل للمرأة، والمرأة الرجل - من غير المحرم - ومثل التدلوي بالخمر، وهل يأخذ المعالج بالقرآن أجراً على طلبه؟). وقد تلفق الفقهاء في العصور اللاحقة بعض هذه العلاجات والوصايا والنصائح التي قيلت على لسان الرسول (ص) في مجال التدلوي، وكتبوا فيها مصنفاتهم الكثيرة في الطب النبوي كما سمد.

٣: ٢ مصادر التأليف في الطب النبوي عند القدماء

٣: ١: ٢: ١ شرح القدماء في كتابة رسائلهم وتصانيفهم ومؤلفاتهم في الطب النبوي، اعتماداً على المصادر التالية:

- ١- القرآن الكريم، وكتب التفسير.
- ٢- كتب الحديث النبوي.
- ٣- كتب الطب الطبي.
- ٤- الطب الشعبي (النبوي والبادي).
- ٥- الموسوعات الأدبية واللغوية.

حيث إن القرآن الكريم دعا - في سياقات فقهية لا طبية - إلى الحفاظ على الصحة العامة (عصرياً ونفسياً وروحياً) فأشار إلى ذلك إشارات عابرة، أطلق عليها بعض الفقهاء «قواعد طب الأبدان» في مقابل «قواعد طب القلوب» التي هي الغاية من القرآن والرسالات السماوية جميعاً. (٣٥) أما جامع الحديث النبوي كالبخاري ومسلم في الصحيحين، والترمذي وأبو داود والنسائي وابن ماجه في السنن، وابن حنبل في مسنده، وابن مالك في الموطأ، فقد أفرد كل واحد منهم - عند جمعه وتصنيفه للسنة النبوية - فصلاً قائماً بذاته للأحاديث النبوية الطبية (٣٦). هذه الفصول التي لا تزيد في مجملها على أربعين حديثاً (تبري) مباشر في موضوع الطب والصحة، إذا تجاوزنا - بالطبع - تعدد رواياتها Versions . Variants التي وصلت إلى ثلاثمائة وصارت فيما بعد «نواة» خصبة لما دعي في العصور اللاحقة باسم الطب النبوي الذي أسرف فيه الفقهاء المسلمون - لا الأطباء - إضافةً (وشرحاً وتفسيراً) لغويًا وفقهيًا وطبيًا، مما ألقاه هؤلاء الفقهاء، حين كانوا يدرسون القضايا الفقهية الطبية، وما هو معروف وشائع آنذاك من معلومات وأدبيات طبية، ذائعة، على نحو شفاهي (الطب

الشعبي العربي، والطب الفارسي والصيراني) أو على نحو كتابي (ترجمات إسحق بن حنين وتلاميذه، خاصة ملخصات النظرية الطبية اليونانية وغيرها مما نسب إلى أبقراط وجالينوس) أو في كتب الطب والصيدلة التي كتبها الرازي وابن سينا وابن جليل والزهراوي وغيرهم من كبار الأطباء والفلاسفة إضافة إلى المعلومات الطبية الذائعة في الموسوعات العربية القديمة وكتب الأدب واللغة مثل مؤلفات الأصبغى والجاحظ وابن هشام والمسعودي ووهب بن منبه، ومرويات كتب الأخبار، وغيرهم.

٣ : ٢ : ٢ وتعد كتب الحديث النبوي هي العمدة في هذا المجال.. ومن ثم فقد حظيت الأحاديث النبوية الطبية في كتب الطب النبوي بمداينة فائقة، لأنها تعد من أجود أنواع الطب وأنفعه وأجوده، إذ إنها صادرة عن رسول الله (ص) للمؤيد بالرحي من عند الله سبحانه وتعالى الذي أنزل الياء والدواء، وقددر المرض واشفاءه، سواء جمعوها من الصحيحين أو من السنن الأربعة أو من المسانيد خاصة مسند أحمد بن حنبل، ومن المعاجم، خاصة معجم الطبراني وغيرها، وغايتهم- من التأليف في الطب النبوي- تبيان ما فيه من الحكمة التي تعجز عقول أكثر الأطباء عن الوصول إليها، على حد تعبير ابن قيم الجوزية (٢٨). ناهيك عن بيان عظيمة القرآن والاستغناء به لمن فهمه وعقله عن سواء (٢٩) في موضوع الصحة والطب كما يقولون.

٣ : ٢ : ٣ المؤلفات التراثية في الطب النبوي

كان أول من أفرد رسالة في حفظ الصحة هو الإمام علي الرضا بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق الذي ينتهي نسبه إلى علي بن أبي طالب، وضعها بناءً على طلب من السامعون سنة ٢٠٠ هـ (في حفظ المزاج وتبويره) أي في العلاج المضوري، وتعرف باسم (الرسالة الذهبية) وقد طبعت مراراً في العصر الحديث. أما ثاني كتاب في الطب الإسلامي (وأول كتاب طبى مؤلف في الأندلس) فهو كتاب (مختصر في الطب) لتلقيه الأديب اللغوي عبد الملك بن حبيب الأندلسي الأيبيري (ت ٢٣٨ هـ / ٨٥٢ م) وقد نشر، حديثاً، للمرة الأولى (سنة ١٩٩٣) تحت عنوان (الطب النبوي) من وضع المحقق الدكتور محمد علي البار.. وهذا يعني أن مصطلح الطب النبوي لم يكن قد شاع حتى عصر المؤلف.. (في منتصف القرن الرابع الهجري وصلنا كتاب بطران الطب النبوي لأحمد بن محمد بن السني الديوري (ت ٣٦٤ هـ / ٩٧٤ م) ..

أخذ هذا المصطلح يشيع في القرن الخامس الهجري وما تلاه عنواناً على كثير من التأليف الطبية المستندة إلى السنة النبوية، ومعظمها مطبوع ومحقق حديثاً (٤٠) ومما وصلنا منها:

- طب النبوي، لأبي القاسم الحسن بن محمد، المحدث النيسابوري (ت ٤٠٦ هـ / ١٠١٥ م).

- الطب النبوي، لأبي نعيم أحمد بن عبدالله الأصبهاني (ت ٤٣٠ هـ / ١٠٣٨ م).

- الطب النبوي، جعفر بن محمد المستغفري (ت ٤٣٢ هـ / ١٠٤١ م).

- رسالة في الطب النبوي، لابن حزم الأندلسي (ت ٥٠٦ هـ / ١٠٦٣ م).

أما من القرن السابع الهجري، فقد وصلتنا المؤلفات التالية:

- الأربعون الطبية، للبغدادى، موفق الدين عبد اللطيف (ت ٦٢٩ هـ / ١٢٣١ م).

- الطب من الكتاب والسنة، للبغدادى، أيضاً، وقد حقق هذا الكتاب مرتين، المرة الأولى بالهوان المذكور والصحيح، للدكتور عبد المولى قلعجي، ثم أعيد تحقيقه بطران آخر هو (الطب النبوي) تحقيق يوسف على بديوي.

- الطب النبوي للفضلاء المقدسي، محمد بن عبدالواحد (ت ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م).

- الشفاء في الطب المسند عن السيد المصطفى، للتيفاشي، أحمد بن يوسف (ت ٦٥١ هـ / ١٢٥٣ م).

أما في القرن الثامن الهجري، فقد كان عصر الازدهار في التأليف في الطب النبوي، فالمصطلح (الطب النبوي) أصبح ذائعاً معروفاً وقاراً (مقابل عصر الأفلو في الطب العلمي) وكتب فيه كبار فقهاء القرن، ولا تزال كتبهم ذائعة حتى الآن وتحظى بالانتشار الجماهيري الساحق، وكلها محققة، مثل:

- للطب النبوي: ابن أبي الفتح، شمس الدين محمد (ت ٧٠٩ هـ / ١٣٠٩ م) والاسم الأصلي للكتاب (أربعون باباً في الطب من الأحاديث الصحاح والحسان).

- الأحكام النبوية في الصناعة الطبية، ابن طرخان الكحال، علي بن عبد الكريم (ت ٧٢٠ هـ / ١٣٢٠ م).

- الطب النبوي، للحافظ الذهبي، محمد بن علي (ت ٧٤٨ هـ / ١٣٤٧ م).

- الطب النبوي، ابن الأَكْفَافِي، محمد بن إبراهيم بن مساعد الأَنْصَارِي (ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م).

- الطب النبوي، لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ / ١٣٥٠م).
(طبع في بيروت وحدها ستة عشرة طبعة حتى سنة ١٩٩٣،
ناهيك عن طبعات القاهرة التي يصعب حصرها).

- شفاء الأتام في طب أهل الإسلام، للسَّمرِئِي العبادي،
يوسف بن محمد (ت ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م).

وفي أواخر القرن التاسع الهجري وما تلاه - أي في عصور
الانحطاط الحضاري والعلمي للعرب - وصلتنا بعض الكتب
الأخرى، من أشهرها:

- السبيل القوي في الطب النبوي، للمصاوي
(ت ٩٠٧هـ / ١٤٩٧م).

- المدجج السوي والمذهل الروي في الطب النبوي، للحافظ
السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ / ١٥٠٦م).
- مقامات السيوطي الأدبية الطبية.

ثم دخلنا بعد ذلك في عصور الظلام، والفتورات العرفية
والاختصارات العقيمة، ومما أثار من هذه الفترة:

- المنهل الروي في الطب النبوي، لابن طولون (تلميذ
السيوطي).

- المختار في اختصار الطب النبوي، للفتي، نجم الدين
محمد بن محمد (ت ١٠٦١هـ / ١٦٥٠م).

ولا يزال كثير من المؤلفات في الطب النبوي التي تعود
إلى هذه الفترة التراثية حبيسة المكتبات الخاصة وخزائن
الكتب العامة^(٤١) وإن كان بعضها قد أخذ طريقه مؤخرًا إلى
النشر الطبّي (عدد إحداد هذا البحث) وبعضها لا يزال ينتظر
دوره^(٤٢).

٣:٣ المحتوى العلمي لكتب الطب النبوي

إن الأخلاق على كتب الطب النبوي السابقة يؤكد إلى أي
مدى بلغ اطلاع الفقهاء على الترجمات والمؤلفات العربية
العلمية في العلوم الطبية القديمة (الرسمية أو الشفهية) خاصة
في مجال النظرية الطبية اليونانية والأدوية المفردة والمركبة،
ويشير أيضًا إلى مدى الجهد الذي بذلوه لربط الطب النبوي
بهذا الطب ومحاولاة الإفادة منه علميًا وقهنيًا وطبييًا، وهو
اهتمام نابع من تعاليم الإسلام ذاته، وغايته لا تقتصر في
إذاعة (الإعجاز العلمي للطب النبوي) فحسب، بل في محاولة
نشر هذا الطب وإذاعته بين جمهور المسلمين، بعد أن طغى

طب اليهود والنصارى والمشرّكين كما يقولون، حتى فقد
الطبيب المسلم الثقة في ذاته وبمست بضاعته منذ فترة مبكرة
كما يقول - في سخرية طريفة - الجاحظ (ت ٧٥٥هـ / ٨٦٩م)
أديب العربية الأكبر في موسرته العلمية الشهيرة (الحيوان)
وخلا الميدان للأطباء المريان والأرمن واليهود والنصارى
والعجم^(٤٣)، وخاصة بعد أن قربه لخلفاء وخلعوا عليهم
وأنشأوا لهم المدارس الطبية والمستشفيات التعليمية الكبرى على
نقطة بيت مال المسلمين، ووقفوا عليها الأموال والجديس^(٤٤)
وثمة سبب تعليمي يكمن كذلك وراء العناية بالتأليف في الطب
النبوي، إن لفقيه المسلم كان يحتاج إلى فهم كثير من
المعلومات الطبية ذات العلاقة بالقضايا الفقهية أثناء دراسته
لفقهه ولحديثه والتفسير، حيث إن القرآن الكريم والمحدث
النبوي يشيران إلى كثير من القضايا الفقهية الطبية^(٤٥).

نعرض في هذه الفقرة لمؤدجين من المؤلفات العربية في
الطب النبوي، للوقوف على المستوى العلمي، والمناهج السائدة
في مثل هذه المؤلفات، وهما:

الطب النبوي: تأليف عبد الملك بن حبيب الأندلسي
(ت ٢٣٨هـ - ٨٥٣م) باعتباره أول الكتب المستقلة في هذا
الموضوع^(٤٦)، وأقدمها - فيما وصلنا - والكتاب نشر حديثًا
لأول مرة (١٩٩٣) بتحقيق دكتور محمد علي البار.

والآخر: الطب النبوي: تأليف ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ -
١٣٥١م) باعتباره أكثر الكتب ذيعًا وأبعدها أثرًا وأكبرها
حجمًا وأوفرها حظًا في التحقيق والنشر (له عشرات
الطباعات).

٣:٤ ١: النموذج الأول

كتاب الطب النبوي لابن حبيب

٣:٤:١ يتكون كتاب ابن حبيب الأندلسي من واحد
وعشرين فصلاً تشير إلى موضوعاتها فيما يأتي، مع تعليق
خاص مستمد من هذه الفصول ذاتها، سواء كان هذا التطبيق
لذا، أم مستمدًا من الكتاب نفسه، من متن المؤلف أو شرح
المحقق وأشرنا عندئذٍ إلى أرقام الصفحات، والتعليق بعامة قد
وضعناه بين قوسين.

- فصل في النظرية اليونانية في الطب^(٤٧) (التي قام
عليها الطب القديم كله والوسيط) وهي نظرية العناصر الأربعة
والأمزجة الأربعة، والطباع الأربعة (مترجمة).

- في الأمر النبوي بالتداوي والعلاج، وفيه يستدعي
الرسول (ص) بعض الأطباء العرب لمعالجة الصحابة

- ما جاء في ضمان الطبيب (يؤكد أن طبيب العرب لقب يطلق على مشاهير الأطباء في الجاهلية وصدر الإسلام) ص ١٦٥.

- ما جاء في التداوى بأبواب الأتقان (أنى الحمار) ومراة السبع كالذئب والأسد... إلخ. فهو طب بدوى ذائع فى الشعر الجاهلى والحديث غريب (كما يقول ابن حبيب) ص ٢٥٩.

- ما جاء فى التعامل بالترىاق (وهو ما يتخذ من الحيات وسمومها يشربه للملذوغ، وهو علاج ذائع فى البوادرى حتى اليوم) ص ٢٦١.

- ما جاء فى فصل دهن الينفسج على غيره. (حديث ضعيف) ص ٢٦٣ (طب شعبى) ص ٢٧٠.

- ما جاء فى علاج البلغم والسيان بالكندر (اللبان) والعسل والحية السوداء.. (طب شعبى) ص ٢٧٧، ٢٨١.

- ما يكره من للتعالج بالماء المر والحميم (المغلى) وماء الشمس. (الحديث موضوع) ص ٢٩١.

- فولائد مختصرة لبعض الأطعمة والأشربة وللبيانات، ومنها العمل وأبواب البقر، التى كان يصفها الحارث بن كدة لأجواح البطن (ص ٣٠٧)، والحمرل والشيح والمرّ والصبر... والحية السوداء التى كان يصفها الحارث أيضاً (ص ٣١٧) والحناء والحلبة والزجلة والكرفس، وقد تناولها المؤلف نفسه، ابن حبيب، وأعاد تصنيفها فى كتاب بعنوان (طب العرب) (ص ٣٠٧)، الذى قام بتحقيقه محمد العريى الخطابى.

- ما جاء بشأن الرءاء، أفض فيه عمر رضى الله عنه برأى الحارث بن كدة فقط (ص ٣٦٣ - ٣٦٤).

٣ : ١ : ٢ ما هو مجمل المحتوى العلمى لكتاب الطب النبوى لابن حبيب الأندلسى، وهو فى ضوء الملاحظات والتعليقات يتكون من:

١ - المعلومات النظرية للأخوذة من النظرية الطبية اليونانية (طب علمى).

٢ - المعلومات الطبية والأساليب العلاجية الذائعة فى البوادرى وطب العرب فى عهد الرسول (طب شعبى).

وهذا يعنى أن المؤلفات فى الطب النبوى مزيج من أدبيات الطب العلمى (النظري) أى المعارف الطبية المدونة ومن الطب الشعبى (المجرب أو التجريبى) ممّا ولا علاقة له بالروحى.

٣ - إن الأحاديث النبوية الصحيحة تؤكد أن النبى (ص) كان يعرض نفسه، والصحابه، على الأطباء (أطباء العرب) وعلى رأسهم أشهر الأطباء الحارث بن كدة.

(ص ٣٧) (طب عربى / شعبى) كما أثر عنه استدعاء الحارث بن كدة لمعالجة سعد بن أبى وقاص (ص ١١).

- فى الحمية (ما ورد على لسان النبى (ص) بشأنه ليس إلا مجموعة من الأمثال الشعبية والحكم وجوامع الكلام المنسوبة إلى الحارث بن كدة الشقى، طبيب العرب فى الجاهلية وصدر الإسلام) ص ٤٢.

- ما جاء فى الحمامة، (هى من طب العرب فى الجاهلية) ص ٤٧ (ولا تزال تستخدم فى الطب الشعبى) ص ٥٧.

- ما جاء فى علاج الخاصرة وآلام الكلى والمغص الكلوى (عمر بن الخطاب يستشير أيضاً الحارث بن كدة) ص ٦٤.

- ما جاء فى الإثمد وعلاج البصر (ذائع فى الشعر الجاهلى / طب شعبى، بدوى، وعلى لسان الحارث بن كدة).

- ما جاء فى علاج الصداع حيث كان النبى يعالجه بالحناء، والسعوط، وكان الحارث بن كدة يأمر بالصمغ العربى مع شئ من الكندر (اللبان) وكان السعوط معروفاً قبل الإسلام ص ٩٣ (طب عربى / شعبى).

- ما جاء فى علاج الفولاد (مرض بأعلى البطن) بالتمر (أمر ذائع فى الجاهلية، وكان الحارث بن كدة يعالج هذا المرض بالتمر أيضاً) ص ١١١، ١١٢.

- ما جاء فى علاج النمامل بالعنب الأحمر (حديث ضعيف) ص ١١٩.

- ما جاء فى علاج العذرة (التهاب اللوزتين) بالحبة السوداء والسعوط (طب عربى / شعبى، معروف عند أهل الحجاز).

- ما جاء فى مداواة الجراح بالرماد المحروق ص ١٢٦ (طب شعبى).

- ما جاء فى التمتع بالسموط والكماد (بالماء الحار) والتبريق (الدليك) وغيرها. (طب عربى / شعبى).

- ما جاء فى التمتع بالحقن الشرجية (لا تعرفها العرب وهى فعل الحجم وهى طرف من عمل لوط على حد تعبير ابن حبيب) ص ١٣٦.

- ما جاء فى الكى والبسط وقطع العروق (بعض الطرق العلاجية المعروفة فى العصر الجاهلى، طب بدوى / عربى) ص ١٤٣.

- ما جاء فى علاج الجذام (البرص) ينسب مباشرة إلى الحارث بن كدة (ص ١٥٥) أو إلى أطباء آخرين من اليمن (ص ١٥٥).

٤ - إن بعض الأحاديث النبوية الطبية موضوعية، لا يصح أن يؤخذ بها في دين ولا في طب... إلخ. كما يقول ابن حبيب نفسه.

واللائق للنظر في هذا الكتاب أنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى الاستشفاء بالرقى والتعاويذ والأدعية والأتكار التي نرى بعضها في صحيح البخاري نفسه^(٤٨) مع أنه، أي البخاري (١٩٣ - ٢٥٦ هـ) (٨٠٩ - ٨٦٩ م) كان معاصراً لابن حبيب (١٧٩ - ٢٣٨ هـ) (٧٩٦ - ٨٥٣ م) وهذا يعنى أحد احتمالين، إما أن ابن حبيب - كما اعتقد - قد أزم نفسه بالطب لمادى فقط (أي التاخم على التداوى بالأدوية الطبيعية) وإن لم ينصح عن ذلك، وهذا هو الأرجح، أو أنه لا يعترف به، لأنه لم يشر إليه من قريب أو بعيد، وهذا غير مقبول، فالأحاديث النبوية الطبية في مجال العلاج بالرقى والتعاويذ والأدعية معروفة، أو أن السياق الحضاري للعصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية الذي كتب فيه الكتاب دفع هذا الكاتب الأندلسي إلى العناية بالجانب العقائدي وحده، لا الجانب الطبي في العلاج.. وهذا رأى آخر محتمل أيضاً.

٣ : ٢ : ٢ النموذج الثاني

الطب النبوي لابن قيم الجوزية

٣ : ٢ : ١ على الرغم من أن المحتوى العلمي لكتاب ابن قيم يتضمن الموضوعات الطبية الواردة عند ابن حبيب حرفياً (فالمصادر العلمية مشتركة، كالنظرية الطبية اليونانية، والنصوص النبوية) فإنه أكبر منه - كما وكيفا - من حيث الشرح والتفسير والتدوير ؛ بحكم التراكم المعرفي العلمي للقرن الذي توفر لابن قيم، وخاصة أن بين الكتابين خمسة قرون كاملة شهدت ذروة الحضارة العربية الإسلامية وأقربها، ومن هنا كان أسلوب ابن حبيب متسماً بالموضوعية والعقلانية، على حين اتسم أسلوب ابن قيم بالخيبة والانفعالية، وفي الوقت الذي حاول فيه ابن حبيب أن يفيد من معلومات الطب اليوناني (العلمي) التي أخذت تشيع في عصره (القرن الثالث الهجري) أخذ ابن قيم يشهر سلاح السخرية والاستهزاء عالياً ويعنف، رفضاً لهذه المعلومات - ولو ظاهرياً - ويصر من أربابه الزنادقة البهية السفلة على حد تعبيره، في تبرة عالية عنيفة لا تليق بفقير مظه، وفي أولية نفسية معروفة (ميكانيك الدفاع عن الذات العامة في عصور الأقول والسقوط، بما في ذلك الذات الدينية، ومعطياتها كالطب النبوي) -

وقد ازدادت نزعة الانتكاف والانغلاق والتقوقع على الذات العامة (القومية والدينية) بتدخلها مرحلة الانتحاط

الحضاري والفكري والعلمي والسياسي والعسكري إبان فترة الحكم التي سيطر فيها متعاضف سلاطين المماليك على مقدرات البلاد والمباد... وإنكفات الذات القومية على نفسها، في حالة تبخيس ذاتي، تبحث عن الخلاص الإيماني والأخروي أمام انجرامات الحاضر والواقع السياسي والعسكري آنذاك، فازداد الإحساس بالذنب والشعور بالإنم إزاء ما أخطأت فيه الألت نهاء زهبا وتبيها (صلى الله عليه وسلم) فكان الشعور بالخطأ والخطيئة والخوف من عقاب الله ورضب نبيه.. ومن ثم فالخلاص.. في رأى الفقهاء المعاصرين.. كان يكمن في العودة إلى الدين والتقرب إلى الله واستحضاره في حياتهم اليومية^(٤٩) (هل محض مصادفة أن تشهد هذه الفترة ازدهار المذاهب النبوية، وأن تشهد كذلك ازدهار التأليف في الطب النبوي؟).

٣ : ٢ : ٢ في هذا السياق الموسوي تاريخي، ثقافي، نفسي، كذب ابن الجوزية - وآخرون مثله - في الطب النبوي بمثل هذه الكثرة الكاثرة.. ويمثل هذه اللهجة العدوانية والتجبرية والدفاعية ضد كل ما هو ديني.. بما في ذلك الطب العلمي، لأنه طب ديني تجاهل طب القلوب والأرواح.. بعد أن انغمست النفس في المعاصي والشهوات والكتائب على منح المعالجة، حتى انحرفت عن جادة الطريق (الطريق النبوي) ففسرت الدين والدنيا، والأولى والأخرة معاً على حد تعبير ابن الجوزية. يتجلى ذلك كله في موضعين: أحدهما في مقدمة الكتاب، وفي خاتمة ؛ حيث يعقد فصلاً يتحدث فيه عن جدوى الطب النبوي ويدافع عن الإسلام والمسلمين، فيقول (لمل قائل يقول: ما لهدى الرسول وما لهذا الباب (الطب) وكثر الأدوية، وقرانين الصلاح، وتدبير أمر الصحة؟)^(٥٠) ويرد على قائله بمثل ماثل، وكيف نذكر أن تكون شريعة المبعوث بصلاح الدنيا والأخرة مشتملة على صلاح الأبدان كاشتمالها على صلاح القلوب؟ ؛^(٥١) ويوجب ابن قيم الجوزية عن السؤال بأن جميع العلوم الصحيحة معتمدة من كتاب الله وسنة رسوله، وأن «طب النبي محمد - باعتباره خاتم الأنبياء وسيدهم وإمامهم - أكمل الطب وأصح وأتم»^(٥٢) كما أن المسلمين هم أصح الأمم عقولاً وفطرة وأعظمهم علماً وأقربهم، في كل شيء، إلى الحق لأنهم خيرة الله من الأمم كما أن رسولهم خيرته من الرسل.^(٥٣)

٣ : ٢ : ٢ في منزه هذا الكتاب يعد ابن قيم الجوزية أكثر الفقهاء دقة في تعريف الطب النبوي، وزيادته، ومجالاته، فهو يحدّد منذ البداية ذلك بقوله: «فهو الطب الذي تطبق به النبي محمد (ص) ووصفه لغيره.. والمرضى في

إلى وجود عشرات المؤلفات والرسائل في الطب النبوي، وإن لم يصرح إلا بواحد منها هو كتاب الطب النبوي لأبي نعيم الأصبهاني (ت: ٤٣٠ هـ / ١٠٣٨ م) وكذلك إلى الاستطرادات للنوعية والفقهية والطبية، وهي استطرادات كثيرة وطويلة، وكذلك إلى كثرة نقوله للمحاديث النبوية من الصحيحين والمسانيد خاصة مسند ابن حنبل والمسند الأربعة، خاصة سنن ابن ماجه والترمذي.. سواء وردت في الصحيحين مع خلاف في الرواية Version, Variant، أو لم ترد، وبعضها أحاديث موضوعة أو مجروحة أو غريبة أو ضعيفة، وإن كان يابري للدفاع عن بعض الأحاديث، وتبرير ما بينها من تناقض بحسب السياق ومقتضى الحال في رأيه وبحسب تأويله.

أما الزيادة الحقيقية التي لم ترد في كتاب ابن حبيب فهي تنطق بالأدوية الإلهية لمعالجة كثير من الأمراض مثل الحمى والصداع والإصابة بالعين، من إنس أو جن (النظرة) والذئب وسائر الأمراض التي تعزى - في رأيهم - إلى السحر، إذ كان ابن قيم يرى أن أنفع الأدوية للسحر هي الأدوية الإلهية (ص: ١٧٦) وخاصة للنساء والصبيان والجهال وأهل البراري (ص: ١٧٧)، ويعقد لذلك فصلاً مطولة (ثمانية عشر فصلاً) تتضمن نصوص الرقي وأنواعها ووظائفها، وكذلك نصوص الأدوية ووظائفها وكيفية أدائها (مصحوبة بالثفت والتخل). ويعترف ابن الجوزية بأن بعض الكلام الذي قيل على لسان الكهان في الجاهلية، والصوفية، أو الأولياء، أو ممن يعتقد بهم العوام - له خواص ومنافع مجزية، ثم يتساءل: فمما لظن بكلام رب العالمين ورسوله؟ (ص: ١٧٧).

كذلك يعقد المؤلف فصلاً أخرى كثيرة تتعلق بالهدى النبوي في حسن تدبير الطعام والمشرب والملبس والسكن والرياضة وغيرها (ص ٢١٣ - ٢٤٨) كما يعقد فصلاً إضافياً عن الجماع والياه (ص ٢٤٩ - ٢٦٥) وآخر في علاج العشق (ص ٢٦٥ - ٢٧٨).

أما أطول الفصول فقد عقدها لذكر شيء من الأدوية والأغذية المفردة التي جاءت على لسانه (ص) مرتبة على حروف المصمم (ص ٢٨٣ - ٤٥٥) وقد كان ذلك تقليداً في كتب الطب النبوي السابقة منذ كتاب ابن حبيب، ومعظم هذه الأدوية الطبيعية هي في الحقيقة أدوية شعبية كانت ذاتها منذ العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ولكن ابن الجوزية تنازل خاصياتها العلاجية في ضوء كتب الأدوية والأغذية المفردة والمركبة التي كتبها أرباب الصنعة الطبية (العلمية) ثم أضاف إليها - ابن الجوزية - الأدوية الروحية، مرتبة حسب حروف معجمة (٥٤).

رأيه نوعان: «مرض القلوب، ومرض الأبدان». وكلاهما مذكور في القرآن، والأول من اختصاص الأنبياء والمرسلين، ومصدره الرحي، ولما كان هو الأشمل والغاية فقد تضمن بالضرورة النوع الآخر، ومن ثم فطب الأبدان كما يقول «جاء تكميل الشريعة، فهو طب ثانوي قياساً إلى طب القلوب، حيث «إصلاح البدن بدون إصلاح القلب لا ينفع، لكنه بالرغم من ذلك طب لا غناء عنه، ومن هنا تصدق له النبي (ص) وكان علاجه لهذا المرض ثلاثة أنواع: أحدها بالأدوية الطبيعية، والثاني: بالأدوية الإلهية، والثالث: بالأخلاق والمركب من الأمرين (ص: ٢٤) كما أن طبه، عليه السلام، ليس كطب الأطباء، فإن طب النبي محمد - متيقن قطعي إلهي، صادر عن الرحي، ومشكاة النبوة، وكمال العقل، وطب غيره أكثره حدس وظنون وتجارب، واعتقاد للشفا فيه، وكمال التقى له بالإيمان والإدعان» (ص: ٣٥) شريطة أن «يلتقاء المرض بالتقبل واعتقاد للشفا فيه، وكمال التقى له بالإيمان والإدعان» (ص: ٣٦) ومن ثم فعدم استجابة المريض للعلاج بالطب النبوي، لا يعود إلى قصور في الدواء، ولكن لخيب في الطبيعة، وفساد العمل وعدم قبوله، على حد تعبير ابن قيم الجوزية.

أما العلاج النبوي بالأدوية الطبيعية، فالمقصود به للتداوي بالأعشاب وأجزاء من الحيوان والمعادن والأحجار. وأما العلاج النبوي بالأدوية الإلهية، فيقصد به «التداوي بالرقى والعوذ النبوية، والأذكار، والدعوات وفعل الخيرات» (ص: ٤٠) وأن تأثيره وفعله أعظم من تأثير الأدوية الطبيعية.. «فالنتوجه إلى الله يفعل ما لا يداله علاج الأطباء» (ص: ٧١)، ويضيف ابن الجوزية «وهذا طب لا يهتدى إليه كبار الأطباء وأئمتهم، بل هو خارج من مشكاة النبوة، ومع هذا فالطبيب العالم العارف الوافي يخضع لهذا العلاج، ويقر لمن جاء به بأنه أكمل الخلق على الإطلاق، وأنه مؤيد بوحى إلهي خارج عن القوى البشرية» (ص: ١١٢) مبيناً بذلك إلى الجانب الإعجازي في الطب النبوي، ومن الطريف أن ابن قيم يذكر بعض الرقى المتداولة في الجاهلية، وقد عرضها أصحابها على النبي (ص)، ومنهم امرأة كانت تعالج بالرقى، فأقرها النبي (ص) على ما تقول (ص: ١٨٤ - ١٨٥).

٣: ٣: ٤: يعود تنضم كتاب الطب النبوي لابن قيم الجوزية، قياساً إلى ما سبقه من كتب، وخاصة كتاب ابن حبيب الذي تحدثنا عنه، إلى عدة أسباب، منها تعدد المصادر المعرفية الطبية التي أفاد منها في شرح الأمراض والأدوية، وخاصة النظرية الطبية اليونانية، وكذلك موسوعات الأدوية والأغذية المفردة، المركبة التي بلغت ذروتها آنذاك، وكذلك

وأخيراً يختتم ابن قيم كتابه بعدة فصول صغيرة تتضمن نصوصاً من جوامع الكلم والوصايا والأقوال الطبية المأثورة التي نقلها من قراءاته ونقلها - كما يقول - من كتب الطب، لأبقراط وجالينوس وأرسطاطلون وابن ماسويه (٥٥) ويختوشوع (٥٦)، وبعض الحكماء، ممن تصب إليهم، كالسيدة عائشة، وعلى بن أبي طالب، ولكنه يرجح أن معظمها للحارث بن كثة (٥٧) ، طبيب العرب المشهور، وأضرابه من حكماء العصر الجاهلي، وبعضها يسبب إلى الإمام الشافعي (٥٨)، وبعضها غير معروف القائل (٥٩)، والطريف أن معظمها لا يثبت أمام الفحص العلمي أو المنطقي (٦٠).

وإذا كان كتاب ابن الجوزية قد تضمن كمّاً وكيفاً قياساً إلى كتاب ابن حبيب، فإنه قد تضمن كمّاً فقط قياساً إلى الأحاديث النبوية الطبية الواردة في كتب الحديث المعتمدة (الصحيحة).

٣ : ٤ : ٥ : من اللافت للنظر، أيضاً، أن ابن قيم الجوزية ظهر في هذا الكتاب متعاطفاً مع الطب الشعبي (الطب البدوي الجاهلي أيضاً، وطب الحضرة من أهل الحجاز، أو ما يطلق عليه طب العرب) فهو كاطلب النبوي كلاهما يعتمد في العلاج على الأدوية والأغذية المفردة، ويدأبن عن استخدام الأدوية المركبة التي تسمى الأقرباذين - وهو - أي الطب الشعبي - غالب طب الأمم على اختلاف أجناسها من العرب والترك، وأهل البوادي قاطبة - (ص ١٠) ذلك أن غالب عادات العرب وأهل البوادي الأمراض البسيطة، فالأدوية البسيطة تناسبها، وهذا لبساطة أغذيتهم، (ص ٧٣)، والطريف أن ابن الجوزية - يقول لنا اعتراف النبوي (ص) نفسه بأن خير ما تداوى به العرب - قبل الإسلام - هو إجماعة (ص ٥٣) وظل الأمر كذلك بعده. ومما يقول أيضاً: «وما الحديث الدائر على ألسنة كثير من الناس: الحمية رأس الدواء، والمعدة بيت الداء، وعودوا كل جسم ما اعتاد. فهذا الحديث إنما هو من كلام الحارث بن كثة طبيب العرب، ولا يصح رفعه إلى النبي (ص)،» (ص ١٠) ، كما أشاد بغيره من أمباء العرب وحكمائهم في الجاهلية (٦١) وصدر الإسلام، ومنهم من كان في الأصل كاهناً أو عرافاً ممن كانوا يترسلون بالجن. وكان ابن قيم يصف الحارث بن كثة في العرب بأنه «كان فيهم كأيقراط بين قومه، (ص ١١٧)، ويستشهد بأقواله كثيراً. ويفرق ابن قيم أيضاً بين طب الجاهلية وطب الإسلام من حيث إن الأول كان يتم من غير إضافة إلى الله سبحانه، فأبطل النبي اعتقادهم ذلك» (ص ١٥٣).

٣ : ٤ : ٦ : تكاد تسيطر على الكتاب مقولة هجرية في ظاهرها، دفاعية في حقيقتها، راحت تطلعا على مدار

الكتاب كله، منذ الصفحة الأولى (ص ٥) حتى النهاية (ص ١٣٠). وملخص هذه المقولة أن في الطب البدوي «من الحكمة ما تعجز عقول أكثر الأطباء عن الوصول إليها، وأن نسبة طبهم كندية طب للعجائز إلى طبهم، أو قوله: «كنسية طب الطريفة والعجائز إلى طبهم، في مواضع أخرى كثيرة مررت ومررت (٦٢)، وتجبريه في ذلك يتضمن من إحدى هذه المرات، حيث يقول: «وقد تقدم أن طب الأطباء بالنسبة إلى طب الأنبياء أقل من نسبة طب الطريفة والعجائز إلى طب الأطباء، وأن بين ما يتلقى بالوحي وبين ما يتلقى بالهجرة وللقياس من الفرق أعظم مما بين القدم والفرق (الرأس)» (٦٣). وتكتف هذه المقولة، وما تطرقه عليه من أحكام قيمة ودينية عن مدى البون الشاسع الذي يراه ابن الجوزية بين الطب البدوي والطب العلمي، شاملاً مثال النسبة بين الطب العلمي والطب الشعبي، أو طب العجائز، وطب الطريفة (وهم الكمالون وأطباء العميون الجوالون) وشتان بين الطب العلمي والطب الشعبي من وجهة نظر أرباب الصناعة الطبية الرسمية.

٣ : ٤ : ٧ : يش ابن الجوزية حملة شعواء على أصحاب الطب النبوي، أو الطب العلمي، فيتهمهم بالجهل، ويصفه آراءهم وحقن من شأنهم، فهم محدودون الأفق والمعرفة معاً؛ إذ لا يعرفون إلا طب الأبدان، أما طب القلوب فهو فوق طاقتهم، (ص ٣١) ، ذلك أن ما يتميز به الطب البدوي هو طب الأرواح، ولذلك فهو يسخر منهم بقوله: «وما أجهلة الأطباء وسقطةهم وسفلتهم ومن يعتقد بالزبدقة فضيلة، فأولئك ينكرون الأرواح... ومن له عقل ومعرفة بهذه الأرواح وتأثيراتها فيصنك من جهل هؤلاء الأطباء وضيغ هقر لهم...» (ص ٦٧) ، ويحول العلاج ببعض الأدوية (الشعبية) التي تطيب بها الرسول وخاصة حين تعالج من السحر، أو تعالج بالرقى والأدوية، يقول ابن الجوزية: «وعلاجه لا ينكر إلا قليل الحظ من العلم والمعل والمعرفة، (ص ٦٩) ، ويضى الأطباء الذين يتماذى أيضاً في وصفهم بقوله: «وما أضر على الصناعة الطبية من زنادقة القوم وسفلتهم وجهالهم» (ص ٧١)، وفي مجال المقارنة كثيراً ما يقول: «ولو أن أبقراط أو جالينوس أو غيرهما وصف هذا الدواء لهذا الداء لخصنت له الأطباء وعجبوا من كمال معرفته» (ص ١١٠) ، أو بقوله: «وهو طب لا يهتدى إليه كبار الأطباء وأئمتهم، بل هو خارج من مشكاة النبوة» (ص ١١٢) ، أو «قد خفى على جهال الأطباء نعمة - بعض النباتات الطبية

- من وجع ذات الجنب^(٦٤) فأفكره، ولو ظفر هذا الجاهل بهذا النقل عن جالينوس لفلزله منزلة لص... ولو أن هؤلاء الجهال وجدوا دواءً مخصوصاً عند بعض اليهود والنصارى والمشرىكين من الأطباء لثقفوه بالقبول والتصليم، (ص ٣٥٤) ، وما أكثر ما قال ابن الجوزية في هذا الأمر. ^(٦٥)

٣ : ٢ : ٤ : ٨ على الرغم من هذه الحملة النصارية التي يشنها ابن الجوزية، فإنه يعتمد عليهم وعلى مؤلفاتهم الطبية اعتماداً كبيراً كاملاً.. خاصة في تصنيفات النظرية الطبية اليونانية بعد أن شرحها وبسطها لعامة الجمهور الطبيب الفيلسوف الرازي (جالينوس العرب) وابن سينا وغيرهما، كما اعتمد أيضاً على مؤلفاتهم في الأدوية والأغذية المفردة والمركبة، كما استخدم أيضاً مصطلحاتهم الطبية والدرائية في التشخيص وبيان الخاصيات المميزة، ولا يرى بأساً في أن ينقل عنهم مباشرة.. ولهذا تصادفنا في الكتاب عشرات النصوص مسبوقة بعبارات ترتيقية مثل : قال صاحب القانون، يعنى ابن سينا، أو قال أبقراط في التقدمة (يعنى : كتاب تقدمه المعرفة) أو قال أبقراط في (الفصول) أو قال أبقراط - على الإطلاق - . أو قال جالينوس، أو قال صاحب الكامل، كما تصادفنا شرح مصهبة مسبوقة بقوله : ، وهذه مسألة اختلف فيها الأطباء، ويعرض لأنهم، أو قال بعض الأطباء . وإذا كان رأى الأطباء موافقاً في تصوره لبعض قضايا الطب النبوى استشهد به ابن الجوزية، مسبوقاً بحارات إسرائيلية، مثل : ، قال لى بعض فضلاء الأطباء، أو قال بعض المتقدمين من أئمة الطب، ، أو هذا ما قاله أئمة الطب، أو قوله : ، وهذه الأحاديث (النبوية) مولقة لما أجمع عليه الأطباء، أو وعقلاء الأطباء معترفون ، أو : وقد اعترف فاضل الأطباء جالينوس بذلك، أى بما يطابق الحديث النبوى . وهكذا يصبح الأطباء الذين ينفقون مع ما يذهب إليه من تفسيرات للأحاديث النبوية الطبية هم أئمة الطب، وفضلاء الأطباء، ومن عداهم فهم زنادقة وسفلة وجهلة !!!

٣ : ٢ : ٩ في ضوء العرض السابق لكتاب ابن قيم نتأكد لدينا بعض الحقائق منها:

أ - أن النبى (ص) كان يستدعى الأطباء له أو لأصحابه إذا همهم مرض كبير، وهذا يعنى أنه لو كان طبيباً لما اضطر إلى استدعائهم، وعالجهم وعالج نفسه، وإنما هو - فى الأمراض البسيطة - كان يعالج نفسه أو أهله، وينصح صحابته بالتدوى بما هو شائع بينهم من طب وأدوية بسيطة وعلاجات (شعبية) .

ب - ومنها أن ابن قيم أصفى طابع القداسة على الطب النبوى على اعتبار أنه صادر عن نبى مصوم يوحى إليه، بل هو «طب قطعى إلهى صادر عن الروح» على حد تعبيره على الرغم من أن النبى نفسه (ص) لم يزعم لنفسه ، أو لغيره أنه عالم بالطب ، أو فقيه فيه على هذا النحو للقطعى الذى ذهب إليه ابن قيم الجوزية .

ج - ومنها أن الطب النبوى، يتفق فى كثير من العلاجات بالأدوية الطبيعية والأدوية الإلهية أو بهما معاً، مع الطب الشعبى أو البدوى أو العربى، الذى كان يتداوى به النبى نفسه(ص) .

د - ومنها أن الفارق بين الطب النبوى والطب الشعبى فارق معنوى، فالأول صادر عن النبى عليه السلام، أما الآخر فصادر عن «العجائز» فى البوادر و «الطرفية» (الأطباء أو المعالجين الجوالين فى الطرقات . وخاصة كحالى العيون والعلاطين والعشابين والطارئين الجوالين، والمجبردين للعظام وأضرابهم) .

هـ - ومنها أن كتابه فى الطب النبوى - عند الفحص العلمى - قد ثبت أنه مزيج من أدبيات الطب العلمى (الرسمى) وعلاجات الطب الشعبى المعروفة لعامة والخاصة آنذاك .

رابعاً: الطب النبوى

هل هو طب علمى أم شعبى ؟

٤ : ١ بداية يدعى أن نتذكر الفرق بين الطب النبوى من حيث هو أحاديث نبوية شريفة صلتها رجال الحديث وجامعوه فى باب الطب (الصحة والمرض) ومن حيث هو عنوان لكثير من المؤلفات التى كتبها الفقهاء المسلمون - وبعضهم كان طبيباً - ^(٦٦) وتكمن أهمية هذا الفارق فى أنه يمكن أن يحسم القضية برمتها على نحو ما نرى وشيكاً .

من المعروف أن الكتب والمؤلفات والرسائل التى كتبت فى الطب النبوى، و التى سعت حديثاً إلى إثبات صحة العلاج النبوى، ومن ثم المعجزة النبوية الطبية، قد قامت فى أساسها وجوهرها على النظرية الطبية اليونانية التى ظلت مسيطرة تماماً على جميع المدارس الطبية القديمة، اليونانية والهللينية، والبيزنطية والسريانية والعربية والأوروبية حتى القرن الثامن عشر، غير أن هذه النظرية قد سقطت اليوم نهائياً أمام

مكتشفات العلوم الطبية الحديثة؛ وهذا يعنى ببساطة أن الأساس العلمى الذى قامت عليه كتب الطب النبوى قد نهار تماماً.. وأن نسبها إلى النبى صلى الله عليه وسلم أمر من شأنه أن يقلل من شأنه (ص) لأنه فى الحقيقة شأن من شئون الدنيا^(٦٧)، وإن كان ثمة محاولات مستميتة لإحيائها فى الآونة الأخيرة، مع استحداد التجارب الأصبولى والصحوة الإسلامية^(٦٨) ولهذا ليس عفو أن يعاد طبعها وتحقيقها من جديد فى عقد الثمانينات وأوائل العقد التسعينى (انظر تاريخ النشر فى قائمة المصادر والمراجع الملحق بالبحث)، وولفت النظر أن معظم المحققين من الأطباء «الإسلاميين» الذين يسعون إلى تجديد مادتها (تفسيراتها) العلمية يقومون فى شروحهم وتعليقاتهم بعرضها على معجزات العلوم الطبية المعاصرة، ويلجأ بعضهم الأمر أن زودها بصور طبية ملونة، منزوعة من المراجع الطبية الأوروبية والأمريكية الحديثة، مع إضافة الأسماء اللاتينية إلى أسماء النباتات الطبية الواردة فى كتب الطب النبوى، وكذلك خواصها العلاجية (بالإنجليزية أو الفرنسية أو اللاتينية) باعتبارها علامة معوزة من علامات التحقيق^(٦٩) وعلى الرغم مما يبدله المحققون المعاصرون - وخاصة الأطباء منهم - فى إحياء كتب التراث الطبى النبوى، فإنها تبقى فى رأينا نوعاً من المؤلفات فى الطب التقليدى القديم Traditional Medicine.

٤ : ٢ فى ضوء هذه التفرقة بين الطب النبوى - فى الأحاديث - والطب النبوى - فى المؤلفات - يجئنا أن نقف عليها - للإجابة عن السؤال المطروح - باعتبارها أحاديث نبوية فقط بعيدة عن شروح المحدثين وتأويل الفقهاء، فإذا هى فى رأينا طب شعبى مرورث بالمصطلح العلمى المعاصر Folk Medicine والبراهين على ذلك كثيرة وميسورة، علمياً وتاريخياً وفولكلورياً، ومنها ما ورد نصياً على لسان الرسول (ص) نفسه أو على لسانه حين كان يطيب نفسه أو يأمر غيره بالطيب بدواء بعينه كان شائعاً فى زمانه بين أهل الحجاز والبادية المجاورة، مثل الفصد والحجامة والكنى بالنداء، مع أنه شخصياً كان يكره أن يكرى بالنداء، ويؤثر الحجامة عليها، لكنه لم يمتنع الناس من التداوى بالكنى على جارى عادتهم، كما كان ينصحهم بالتداوى بالأعشاب والنباتات الطبية للصحرارية المعروفة بينهم، كما كان يعالجهم أو ينصحهم بالعلاج بالرقى والتعاويذ والأدعية والأذكار وبغائصة الكتاب وغيرها من السور والآيات القرآنية، وما أكثر ما ورد فى هذا الباب لمعالجة الأمراض المعنوية والنفسية (كالمسح والإصابة بالعين والصرع، وكالحمى وسموم المقارب والحيات مثلاً).... وذلك

كله كان معروفاً نائماً بين أهل الجواذى، وأهل الحجاز من (طب العرب) وكانت المشكلة أن كثيراً من القوم كانوا يعرضون أدويتهم وما لديهم من رقى وتعاويذ عليه (ص) خشية أن تكون تلك الأدوية والعلاجات محرمة فى الدين الجديد.. فكان، عليه السلام، يقرهم عليها ما نامت بعيدة عن شبهة الشرك والسحر والكهانة، وقد بلغ الخرف والحذر بالقرم أنهم كانوا يسألونه عن شرعية الطب والعلاج، وهل دفع المرض بعارض مع الإيمان بالقضاء والقدر.. فكان صلى الله عليه وسلم يأمرهم بالتداوى قلائلاً: «ما أنزل الله داءً إلا أنزل له الشفاء»، وفى مسند الإمام أحمد: «...عن أسامة بن شريك، قال: كنت عند النبى صلى الله عليه وسلم، وجاءت الأعراب، فقالوا: يا رسول الله، أتحدوى؟ فقال نعم يا عباد الله تداووا، فإن الله عز وجل لم يضع داءً إلا وضع له شفاء، غير دام واحد، قالوا: ما هو؟ قال الهم،.. ولهذا ليس محض مصادفة أن تبدأ أبواب الطب فى كتب صحاح الأحاديث بهذا الحديث أو بحديث مماثل يبيح التداوى^(٧٠).

بل كان عليه السلام يأمرهم باستدعاء أطباء أو حكماء العرب، بل لهم أن يعرضوا أنفسهم على «أهلق، الأطباء، خاصة فى الجراحة».. وهو نفسه (ص) استدعى الحارث بن كلة طبيب العرب، لنفسه ولبعض الصحابة، وكذلك فعل الصحابة مثله فى استدعاء الأطباء، وخاصة عمر بن الخطاب الذى استدعى الحارث مراراً، ولم يكن الحارث فى حقيقة أمره إلا طبيباً شعبياً، وهذا كله يعنى ببساطة ووضوح أن النبى صلى الله عليه وسلم لم يه عن طلب العلاج، واستدعاء الأطباء، وإن كان هو شخصياً طبيباً لما استدعى الأطباء، ولما استشار الصحابة فى أمر بعض العلاجات. ومن يعود إلى لجامع الصحيح للإمام البخارى (كتاب الطب) يجد الشواهد والنصوص التى تؤكد.. وبالتفصيل.. ما ذهبنا إليه فى هذه الفقرة. ^(٧١) كما يعنى من جهة أخرى أن ما كان يتعالج به النبى وقومه - فى المحصلة النهائية - ليس إلا طباً شعبياً موروثاً^(٧٢) Folk Medicine بالمفهوم العلمى الدقيق لهذا المصطلح فى علم الفولكلور، وأن ذلك لا علاقة له بالأوامر والنواهي الإلهية.

٤ : ٣ لا يعنى ذلك الإقلال من الطب النبوى أو الأحاديث النبوية الطبية، فاطلب الشعبى كان ولا يزال رفيق الإنسان منذ عصوره البدائية المبكرة Primitive Medicine وحتى عصر الطب الحديث Modern Medicine؛ بل يعنى أيضاً أنه لم يكن ثمة طب آخر (رسمى أو علمى) معروف بين العرب آنذاك، فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام، وكان الطب

الشعبي أو العلاج بالأعشاب والأدوية والعلاجات البسيطة هو الطب الوحيد المتاح آنذاك، وأن ما فعله النبي هو أن أقر العرب عليه، وطبب به نفسه وأمله فكان أن أضمنت التجريبية للنبوية العلاجية على هذا النوع من الطب - كما يقول الفقهاء - «شرعية» دينية، بكل ما يمكن أن توحى به هذه للشرعية من دلالات نفسية ومعاني روحية «مقدسة» ولا أحد يستطيع أن ينكر أثر الإيمان اللدني أو الروحي في الشفاء، وهذا هو الفارق الجوهرى ولحامس بين الطب النبوي والطب الشعبي في التراث العربى عند الفقهاء - فالطب النبوي عندهم مقدس (إلهي) بنسبته إلى الرسول الأعظم، صلوات الله عليه وسلامه، الذى لا ينطق عن الهوى، بل هو وحى يوحى إليه وأيضاً (بحكم الإشارات القرآنية العديدة، ولو كان ذلك في سياقات اجتماعية وفقهية مغايرة للسياقات الطبية المعروفة...) وإذا كان في القرآن شفاء للناس، فهو الشفاء الروحي الإيماني للمؤمنين به. أما الطب للشعبي - وهو طب عملي - في المقام الأول (قائم على التجربة والفعل والمارسة) فأزواجه بشر عاديين غير مقدسين، بل فيهم الدجالون والمشعوذون والجهلة، والمنجمون والسحرة، وهذا كله مما نهى عنه الشرع الشريف، أما الإيمان بالطب - كما ورد في الأحاديث النبوية الصحيحة - فيبعد عن التشبهة وأشرك، بقدر ما هو نابع من الإيمان بعوامل دينية وروحية ونفسية عميقة، ذلك أن النبي بثاقب حكمته، وكامل هيئته النبوية المقدسة، كان يعرف كيف يشير على قومه بالحدوث بالأدوية الطبيعية المتاحة، وبالأدوية الروحية، فإذا هم بقولهم العامرة بالإيمان بمعتقداتهم الصحيحة، ويتقنهم للمطلقة في رسول الله، ويحدث فيها شفاء شريطة أن يوافق الدواء الداء، على حد تعبيره عليه السلام، (يعنى التشخيص الصحيح للمرض ومن ثم اختيار الدواء المناسب) وهذا الفارق لا ينبغي أن يستهان به، وخاصة عند الفقهاء والعلماء، بين الإلهي وغير الإلهي، بين المقدس وغير المقدس، بين الديني والدنيوي. ويوصف نجاح العلاج على قدر الإيمان بهذا أو بذاك... والإيمان - كما نعرف - فعل السحر في النفوس، الأمر الذى دفع أرباب الطب الشعبي إلى مزج أدويتهم الطبيعية ببعض الأدوية أو العلاجات للروحانية كالرقى والتعاويذ «الشرعية» وغير الشرعية، كالتمائم والأحجبة والكذابات السحرية و(الطلسمات) و(النجم) وغير ذلك من ممارسات غيبية، قد نهى الشرع عنها، لكن إيمان العامة بها ظل أقوى من كل المحرمات والدواهي، فتأثير المعتقدات الشعبية Folk Beliefs في المجتمعات الشعبية - كما نعرف - أقوى بكثير جداً من المعتقدات الدنيوية التى يلزمهم أو يأمرهم بها الفقهاء. إن

هذه المعتقدات الشعبية في الواقع هي جوهر الدين الشعبي Folk Religion (وهو يختلف كثيراً عن الدين الرسمي.. كما يعرفه الفقهاء والعلماء) الذى يسيطر على عقولهم وأفكارهم ووجداناتهم، ويحدد لهم منظومات القيم وأنماط السلوك ولا سيما في عصور التخلف والانحطاط، بما في ذلك الإيمان بالخزعبلات Superstitions التى لا تزال قارة في وعى أو لاوعى الإنسان المعاصر، وتؤثر فيه وذلك في كل المجتمعات المتقدمة وغير المتقدمة على السواء.

هذا يعنى أيضاً، أن الطب الشعبي أوسع باباً من الطب النبوي، لأنه لا يلتزم مثله بالعلاجات «الشرعية» بل يتجاوزها إلى العلاج بوسائل أخرى غيبية أيضاً، ولكنها غير شرعية وتدخل في باب الكفر، من وجهة النظر الشرعية، كما يقول ابن خلدون: «فجعلت الشريعة باب السحر والطلسمات والشعوذة باباً واحداً لما فيها من الضرر، وخصته بالخطر والتحریم» (٧٣)، وكذلك كان الحال مع الكهانة والنجامة والسيمياء وغيرها.

٤ : ٤ ما دعا قد ذكرنا ابن خلدون (ت ٨٠٦هـ - ١٤٠٦م) هذا للعلامة الفقيه - فقد أن الأوان أن تسرق رأيه في هذه القضية، فقد كان أكثر شجاعة؛ برغم أنه عاش في العصور الأكثر ظلاماً - في شجبه واستنكاره لبدعة التأليف في الطب النبوي الطاغية على معاصريه... فابدى رأيه - دون مواربة - وكان حاسماً في أمرين: أحدهما أن الطب المنقول في الشرعيات (أي الطب النبوي في كتب الفقهاء) من قبيل الطب الشعبي (أو طب العرب أوالبدو كما يسميه) والآخر: أن الرسول إنما بحث نبياً هادياً ولم يبحث طبياً مداوياً (بالمعنى الطبى) ومن ثم فهو ينكر عندهم ما يسمى بالطب النبوي، وينفى عن النبى صنعة الطبابة.. وأن الأمر كله لا يمدو للتبرك، وهذا نص ابن خلدون في المقدمة:

«والطب المنقول في الشرعيات من هذا القبول (طب العرب) ليس من الوحي في شئ، وإنما هو أمر كان عادياً للعرب، ووقع في ذكر أحوال النبي (ص) من نوع ذكر أحواله التى هي عادة وجبلة، لا من جهة أن ذلك مشروع على ذلك النحو من العمل، فإنه صلى الله عليه وسلم إنما بحث ليعلمنا الفرق والخلف ويحث لتعريف الطب ولا غيره من العباديات، وقد وقع له في شأن تلقيح النخل ما وقع، فقال: أتتم أعلم بأسور دنياكم، فلا ينبغي أن يحمل شئ من الطب الذى وقع في الأحاديث المنقولة على أنه مشروع، فليس هناك ما يدل عليه، اللهم إلا إذا استعمل على جهة التبرك وصدق القعد الإيماني، فيكون له أثر عظيم في الدفع، وليس ذلك في الطب المزاجي

فى ضوء ما قدمنا من أدلة يمكن لهذا البحث أن يؤكد أن الطب النبوى، فى المحصلة الأخيرة، هو طب شعبى يتفق وتعاليم الشريعة الإسلامية، دون أن يتجاوز ذلك إلى الطب الشعبى العام، بممارساته الشرعية وغير الشرعية، والله الموفق.

(العلمى) وإنما هو من آثار الكلمة الإيمانية، كما وقع فى مداواة المبطون بالعمل، وآله الهادى إلى الصواب^(٧٤). وقد أخذ بهذا رأى ابن خلدون - من العلماء المعاصرين من المحدثين الدكتور توفيق الطويل فى دراسته عن الطب العربى.

* * *

الهوامش

- (١) يعرف الطب العربى بأنه: كل ما كتب فى الطب والطعم الملحقة به باللغة العربية لسان الحضارة العربية الإسلامية، حول هذا المصطلح، والطب العربى الإسلامى، انظر كلاً من كتابات عبد الرحمن بدوى، توفيق الطويل، سلمان قطانة الواردة فى قائمة مراجع البحث.
- (٢) الطب المزاجى: المزاج هو الطبع أو الفطرة، والأمزجة فى معناه النظرية الأبقراطية Hippocratic theory تسعة (لأجمال لأدكرها) ومن هنا قيل أن الأمزجة أربعة: المزاج الدموى، والمزاج البلغمى والمزاج الصفراوى، والمزاج السوداوى، ولكل صاحب مزاج سمات وملامح، جسمية ونفسية. وتعرف أيضاً بنظرية الأخلاط الأربعة التى قام عليها الطب اليونانى، وذاقت بعد ذلك ذوقاً كبيراً فى الطب العربى، ومجمل النظرية قائم على الاعتقاد بأن الأشياء تتكون من عناصر أربعة رئيسية هي: الماء والهواء والتراب والذات، والجسم الإنسانى مزيج متناسب من هذه العناصر، إن امتزجت امتزاجاً محكماً فى الكيفية والكمية كانت هذه حالة الكوازيس Crasis أى الامتزاج، ولكن إذا زاد أحد العناصر أو نقص أو امتنع عن الامتزاج بالعناصر الأخرى حدثت الأمراض. تعود هذه النظرية إلى إبقراط Hippocrates (ت ٣٧٠ ق. م)، والوقوف على مجمل النظرية، انظرها مبسطة فى مقال: الطب العربى، سلمان قطانة، مجلة عالم الفكر م (١٠)، ج (٢) يوليو ١٩٧٩ ص ٢٢٧ - ٢٤٤ ومصادر النقل هناك..
- (٣) وانظر أيضاً أقدم نصوص عربية فى النظرية الطبية اليونانية فى كتاب: الطب للبدوى، لعبد الملك بن محبوب الأندلسى (١٨٠ - ٢٣٨ هـ / ٧٩٦ - ٨٥٣ م) تحقيق د/ محمد على البار، ص ٣٠ - ٣٣، دار الفلم، دمشق، ط ١، ١٩٩٣.
- (٤) الطب الروحانى: هو العلم بكالات القلوب وأفانها وأمرانها وأدوائها، وبكيفية حفظ سمعتها واعتدائها، والمطبيب الروحانى هو الشيخ المعارف بذلك الطب، القادر على الإرشاد والتكميل. انظر: كتاب الصريفات، الجرجاني، ص ١٥٩.
- (٥) انظر أحد المؤلفات الحديثة فى تاريخ الطب العربى، فى قائمة مراجع البحث.
- (٦) طب الطريقة: طب الأطباء الجوالين وخاصة كحالى الحنين والمطهرين والشبهيين... إلخ.
- (٧) انظر للباحث: مصادر دراسة المأثورات الشعبية فى التراث العربى، عالم الفكر، م (٢١)، ج (٢) أكتوبر ١٩٨٩ خاصة ص ١٨٧ وما بعدها.
- (٨) انظر: مقدمة ابن خلدون، الفصل التاسع والثلاثين، فى صناعة الطب وأنها محتاج إليها فى العواصر والأمصار دون البادية، ص ٤٦٠ - ٤٦٢.
- (٩) صبح الأعشى، ٤٩٢: ٣.
- (١٠) نهاية الزينة، ص ٩٧.
- (١١) نفسه، ص ٩٧.
- (١٢) الفطر: صبح الأعشى، ٢١١: ١٤.
- (١٣) انظر نهاية الزينة، الفصل رقم ١٧، ١٨، ٣٦، ٣٧ فى العصبية على السيادة، والطايرين، والنصادين، والحجامين، والأطباء، والكهادين، والشبهيين، والجراحين.
- (١٤) صبح الأعشى، ٤٦٧: ٥.
- (١٥) نهاية الزينة، ص ٩٨.
- (١٦) نفسه، ص ٩٧ - ١٠٢.
- (١٧) المصدر نفسه، خاصة ص ١٠٠.

- (١٨) انظر على سبيل المثال ما كتبه توفيق الطويل: لفحات خفية من تاريخ العرب الطبي، عالم الفكر، الكويت، م (٥)، ع (١)، ص ٢٤٥ - ٢٨٨.
- (١٩) ثراث الإسلام، ص ٥٠٢.
- (٢٠) انظر قائمة بأسماء مؤلفات بعضهم في المراجع العديدة في نهاية البحث، وذلك للوقوف على إسهامات العرب الأصلية في العلم الطبية.
- (٢١) انظر للباحث، بريدة اليوسفي قراءة فريكلورية، المقدمة.
- (٢٢) ماسر مايهراف: الطب العربي، فصل في كتاب ثراث الإسلام بإشراف السير تومس أولوند، ص ٤٧٦.
- (٢٣) المصدر السابق.
- (٢٤) فريد من التفصيل، انظر مادة طب في لسان العرب، وتاج العروس، والقاموس المحيط، ويعني هنا الإشارة إلى أن الطب بكسر الطاء تحلى الإصلاح والمحقق (وكل حاذق عند العرب طبيب) ولقد سمى الطبيب طبيباً لحذقه وقسطه في اكتشاف المرض والقضاء عليه، ومن معاني الطب: السحر أيضاً، ويقال رجل مطبوب أى مسحور، فالطبيب هو السحر والمعلم مما بالسحر الأثروبولجي، وهكذا ترتبط كلمة الطب بالسحر في العربية، مما يعنى أن العرب - كثيرهم من الشعوب - كانوا يمزجون أسباب المرض إلى القوى الشريرة والسحر الأسود وكود السحرة، فضلاً عن الحمى والعين الشريرة (عين الجن أو النظرة كما تسمى) وعددت فاعلاج للتألم في رأيهم لا يكون إلا باسترضاء هذه القوى حتى تكف أذاها عنهم، ويتم ذلك السحر أو يتخلص المريض من أثر العين الشريرة وينتقل للشفاء الفرجو، ويقوم بالوساطة أفراد مختصون - لهم قدرات خاصة - وعلى رأسهم الطبيب الكاهن Shaman للعروفي في الجاهلية قبل أن يقضى الإسلام على طب الكهانة.
- (٢٥) مقدمة ابن خلدون، ص ٥٤٦.
- (٢٦) المقدمة، ص ٤٥٧ - ٤٥٩.
- (٢٧) للتفاصيل، راجع صحيح البخاري، ج ٧، ص ١٥٨، فصل الطب.
- (٢٨) انظر المقدمة، ص ٥٤٩ - ٥٥٧، وانظر لجزء الثالث كاملاً من طبعة على عهد الوالد رافى، للوقوف على شروحه المستفيضة، البالغة الأهمية في مجال العلاج الطبى بالمعالجات السحرية.
- (٢٩) انظر على سبيل المثال:
- Folklore and folklife (ed.), by Richard Dorson P.P 191-215.
- Merril Lench (ed.), Standard Dictionary of Folklore and Mythology (Funk and Wagnall) See Articles: Cures, Diseases, Folk medicine, Medicine and various individual articles on diseases, specific.
- (٣٠) انظر: طب العرب، تأليف عبد الملك بن حبيب، تحقيق محمد العربي الخطاوى .
- (٣١) يعرف في الولايات المتحدة باسم . The professional powwow ويعرف في الثقافة البدائية باسم Shaman.
- (٣٢) لتفاهيم يحمل تماريد سحرية خاصة تعرف باسم fetich.
- (٣٣) انظر للباحث: مصادر دراسة للمأثورات الشعبية، مرجع سابق، ص ١٩٠ - ١٩١ .
- (٣٤) انظر معجم الفكر، مصدر سابق بالإنجليزية، ص ٦٦٩.
- (٣٥) انظر على سبيل المثال، للموسوعات التالية:
- الحيوان للجاحظ، حياة الحيوان الكبرى للدميري، مروج الذهب للمسعودي، عجائب المخلوقات للقزويني، الآثار الباقية للبرهسبني، ونهاية الأرب للريزي، وصبح الأعشى للنفطسندى، والمستطرف للإبهيومي، وغيرها من كتب التراث العربي المرسى.
- (٣٦) الطب النبوي، لابن قيم الجوزية، ص ٥.
- (٣٧) الطب النبوي، لابن قيم الجوزية، ص ١٢. وانظر أيضاً على سبيل المثال: كتاب الأدوية و التران الكريم، تأليف د/ محمد محمد هاشم، جدة ١٩٨٢، وكتاب الأطعمة القرآنية غذاء ودواء، تأليف د/ محمد كمال عبدالعزیز (الرياض)، وكتاب نحل الصل في القرآن والطب، تأليف د/ محمد علي البهي، القاهرة ١٩٨٧، والطب القرآني للشيخ شراري، وكتاب مع الطب في القرآن، تأليف د/ أحمد قورقز وصيدالعميد دياب (١٩٨٤)، وكتاب الإعجاز الطبى في القرآن والأحاديث النبوية، تأليف الدكتور عبدالله عبدالرزاق سعيد، جدة ١٩٨٥، وزيت الزيتون بين الطب والقرآن، تأليف د/ حسان شمسى باشا، جدة ١٩٩١، وكتاب عسل اللحل شفاء نزل به الربى، تأليف د/ عبدالكريم الخطيب، جدة ط ٣، ١٩٨٤.
- (٣٨) انظر: تخريج ودراسة أحاديث الطب النبوي في الأهميات الست، رسالة ماجستير، كتبها أحمد بن محمد زبيدة، كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.
- (٣٩) الطب النبوي، لابن قيم، مقدمة المحقق د/ محمد علي الباب، ص ٣.

- (٤٠) انظر المصدر السابق، ص ٥٠. ومن الجدير بالذكر أنه في السجلات الأخيرة قد شاع التأليف ثنائية في الطب للنبوي، في صوره العلم الحديث، لإثبات الإعجاز النبوي الطبي، انظر على سبيل المثال: قياسات من الطب النبوي في صوره الاكتشافات العلمية الحديثة، تأليف د/ حسان شمسى باشا، جدة، ١٩٩٠.
- الاستشفاء بالحبة السوداء بين الإعجاز للنبوي والطب الحديث، د/ حسان شمسى باشا، جدة، ١٩٩٠.
- كتاب الإعجاز الطبي في القرآن والأحاديث النبوية، تأليف د/ عبدالله عبدالرزاق سعود، جدة، ١٩٨٥.
- المدورى بين الطب وحديث المصطفى، د/ محمد علي الثيار، جدة ط ٥، ١٩٨٦.
- الطب النبوي والطب الحديث، د/ محمد ناظم تميمي، بيروت، ١٩٨٧.
- (٤١) الطب النبوي لابن القيم، ص ٦.
- (٤٢) انظر القائمة الببليوجرافية بمصادر البحث وانظر أيضاً علم طب النبي (ص) ومن صنف فيه، في كشف الظنون، حاجي خليفة ج ٢، ص ١٩٠٥.
- (٤٣) انظر فهراس دور الكتب العربية المتخصصة في الطب مثل تلك التي أعيدنا: سامي حمارة، فهرس مخطوطات دار الكتب، القاهرة، ٦٧. وفهرس مخطوطات المكتبة الظاهرية، دمشق، ١٩٦٩.
- سليمان قساقنة، مخطوطات الطب والصيدلة في المكتبات العامة بمط، ١٩٧٦.
- (٤٤) مثال: المشهور للزبي في الطب النبوي، لابن طولون، شمس الدين محمد بن أحمد وهو تلميذ السيوطي، وكتاب الطب النبوي لمحمد الصفي اللزبي. وكتاب الطب النبوي لثاود بن الفرج وغيرها كثير.
- (٤٥) يرى الجاحظ أيضاً العناية للتأليف في كتابه اللذائع (للإخلاص):
- «كان أسد بن جاني طبيباً فأكسده مرة، فقال له فقال: السنة بنعة والأمراض نافذة، وأنت عالم ولكه سبر وخدمة، ولكه بيان ومعرفة، فمن أين تؤتى في هذا الكساد؟ قال: أما واحدة، فإني عديم علم، وقد اعتقد اليوم أن أتطبب، لا بل قبل أن أخلق، أن المسلمين لا يفهمون في الطب، وأسمى أسد وكان يدعى أن يكون اسمي (صليبا) رجبرائيل ويوحنا ويوزا) وكذا يسمي أبو الحارث، وكان يدعى أن تكون (أبو عيسى وأبو زكريا وأبو إبراهيم) وعلى رداء قلن أبيض، وكان يدعى أن يكون ريتلي حريراً أسود، ولغتي عربي، وكان يدعى أن تكون لثتي أهل جندى سابور، الخلاء ١٠٢، طبع دار المعارف، القاهرة.
- (٤٦) انظر: فرائد الإسلام، ص ٤٦٢ وما بعدها.
- ويدخل في ذلك مستشفيات الأمراض العقلية، والمستشفيات العسكرية، والمستشفيات المتقلة، ومستشفيات المدارس والمسجون، والمستشفيات العمومية التي كان يلحق بها كليات الطب والصيدلة والحكالة (طب العيون) والجراحة، وتوقف عليها الأوقاف النظامية، المراجع نفسه ص ٥٠٩-٥١٤ ومصادر النقل هناك.
- (٤٧) انظر أسبأباً أخرى في: الطب النبوي لابن حبيب، مقدمة السمعق، ص ١١.
- (٤٨) المؤلف أيضاً كتاب بعنوان «طب العرب» يتحدث فيه عن الطب العربي الذي كان معروفاً في عهد النبي (ص) والصحابه والتابعين، تحقيق محمد العربي البغدادي، دار الغرب الإسلامي.
- (٤٩) انظر صحيح البخاري، ج ٧، ص ١٥٨-١٨١.
- (٥٠) انظر للباحث: بردة البوسيري، قراءة فريكلورية، ص ١٩-٢٣، ص ٥١-٥٥.
- (٥١) الطب النبوي، ص ٤١٤.
- (٥٢) الطب النبوي، ص ٤١٤.
- (٥٣) الطب النبوي، ص ٤١٤.
- (٥٤) نفسه، ص ٤١٥، ويكتفي هذه النزعته الدفاعية طبياً في قوله: «وذلك كانت للطبيعة العموية لهم (المسلمون) والصفارية اليهود، والبنمية للصابري، ولذلك غلب على الصابري الإبلادة وقلة الفهم والطفلة، ورغب على اليهود الحزن ولهم العلم والصغار، ورغب على المسلمين العقل والشجاعة ولهم والدجدة والفرج والسرور، ص ٤١٥.
- (٥٥) من هذه الأدوية والأغذية النبوية والشعبية: الإندم، الأرز، البليح، البصل، الثمر، الشمر، الزم، الحناء، الحبة السوداء، النخل، التريب، الرمان، الزنجبيل، الصبر، الطين، السلق، المعجوة (لحم والسعر معاً)، الطابور، المرد الهندى، الحن، قصب السكر، الكماء، الكرفس، الكراث، الشاء، السلق.. إلخ.
- (٥٦) مثل المصدر والمصادر وفاتحة الكتاب للقرآن الكريم وكتب (تصويذات) نبوية للشفاء من الحمى، وبسر الولادة، وللزحاف، ولعرق النسا، ولوجع المنوس، وللجراج، وغيرها.
- (٥٧) مثل قوله من أكل البصل أربعين يوماً، فلا يلومن إلا نفسه، وقوله: ومن نظر في المرأة ليلاً، فأصابه قوة (شك في الوجه) أو أصابه داء فلا يلومن إلا نفسه.
- (٥٨) مثل قوله: أكل البصل يولد التكلف في الوجه.

- (٥٩) مثل قوله: أربعة أشياء تهدم البدن: الجماع على الهلعة، ويدخل العماء على امتلاء، وأكل التقيده، وجماع المعجوز.
- (٦٠) مثل قوله: أربعة قوى البصر: للجلوس حيال الكعبة، وإكمال عدد الدم، والنظر إلى الخضرة، وتطيف المجلس.
- (٦١) مثل: أربعة تهدم البدن: الهم والحزن والجوع والسرور، وأربعة تفرح: للنظر إلى الخضرة، وإلى الماء الجاري، وإلى الصوب.
- (٦٢) انظر: الطب النبوي لابن قيم، ص ٤٥٥ - ٤١٣.
- (٦٣) لا تزال كلمة حكيم بمعنى طبيب متولدة حتى اليوم في كثير من أرجاء الوطن العربي وخاصة المجتمعات الشعبية.
- (٦٤) انظرها في المسحقات التالية: ص ١١ (مراتب) ص ٢٥، ٤٠، ٣٥٤، ٤١٣.
- (٦٥) نفسه، ص ٣٥٤.
- (٦٦) ذات الجنب هو اجتماع حمى حارة في الجسم مع وغز في الأعنلاع وعثيق في الكلى وسطة جافة.
- (٦٧) انظر مواضيع أخرى من الكتاب ص ٧٥، ١٢٥، ١٧١، ١٨٧، ٢١٠، ٢٣٢، ٤١٣.
- (٦٨) مثل للفرى الأديب الفقيه الطبيب: موفى الدين عبد اللطيف البغدادي (ت ٦٢٩هـ)، صاحب كتاب الطب من الكتاب والسنة، والمحقق مرتين، الأخيرة منها حملت عنوان (الطب النبوي)، تحقيق يوسف بدوي، ١٩٩٠.
- (٦٩) أوضح مثال لذلك جهود المحقق د/ محمد علي البار، في تحقيقه وشرحه وتعليقاته على كتاب الطب النبوي لمحمد الملك بن حبيب الأندلسي، في طبعه الأولى سنة ١٩٩٣. (لقد بلغت الشروح والتطبيقات وصور السرى والنباتات حداً طغى على الكتاب فقد بلغت أكثر من عشرين مئمة قوساً إلى حجم الكتاب الأصلي نفسه.
- (٧٠) انظر المسند (٤: ٢٧٨)، وابن ماجه (٢٤٣٦)، وأبو دارود (٣٨٥٥)، والترمذي (٢٠٣٩)، ومسلم (٢٢٠٤)، والبخاري (٣/ ١٥٨) خاصة مقدمات أبواب الطب عديم.
- (٧١) الجامع المصنوع، ج ٣، ص ١٥٨ - ١٨١، للقاهرة، ١٣١٥ هـ.
- (٧٢) ينجلي ذلك في كثير من المواقف منها قوله وهو يحارب بعض قومه: «إن كان في شيء من أدويةكم شفاء، فلي شربة محمد أو لذة بنار، وما أحب أن أكرى». البخاري ١: ١٦٣. ولو كان الأمر إلهياً لأباح الصلابة وهرم عليهم العلاج بالكي وهو علاج مؤلم.
- (٧٣) انظر المقدمة، ص: ٥٥٦.
- (٧٤) المقدمة، ص: ٥٤. وفي حديث السهول إشارة إلى فشل العلاج بالعمل في بعض الأمراض، مع أن النبي (ص) هو الذي اقترح للمداواة به... وقال صبارته الدالة: «صدق الله وكذب بنو أخيه»، انظر النص، في صحيح البخاري، ج ٣، ص ١٥٩.

المصادر والمراجع

أولاً : مصادر الطب النبوي في التراث العربي (مسلسلة تاريخياً)

- (١) الرسالة الذهبية في طب النبي صلى الله عليه وسلم، تأليف علي بن موسى الرضا (ت ٢٠٤هـ)، تحقيق د/ محمد علي البار، دار الشامل، بيروت. ب. ت. (بث بها إلى الخليفة المأمون في حفظ المزاج وتدبيره).
- (٢) الطب النبوي: عبد الملك بن حبيب الأندلسي (ت ٢٣٨هـ)، شرح وتطبيق د/ محمد علي البار، دار القلم، دمشق، ١٤١٣ هـ.
- (٣) الطب النبوي لأحمد بن محمد بن السلي للندوي (٣٦٤هـ).
- (٤) طب النبي: لأبي تقاسم الحسن بن محمد السجدي النيسابوري (ت ٤٠٦هـ).
- (٥) الطب النبوي: لأبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني (٤٢٠هـ) للقاهرة، المنار، ١٣٤٤ هـ.
- (٦) الطب النبوي - جعفر بن محمد المستظري النحلي (٤٣٢هـ)، طهران، ١٢٩٣ هـ، طبعة النجف، ١٩٦٥.
- (٧) رسالة في الطب النبوي: ابن حزم الظاهري الأندلسي، علي بن أحمد (ت ٤٥٦هـ) بيروت، ١٩٦٩.
- (٨) الطب النبوي: عبد اللطيف البغدادي (ت ٦٢٩هـ)، تحقيق يوسف علي بدوي، دار ابن كثير، دمشق، ١٤١٠.
- (٩) الأرويين الطبية: المستخرجة من سنن ابن ماجه وشرحها للبغدادي أيضاً، تحقيق عبدالله كلون، وزارة الأوقاف، المملكة المغربية.
- (١٠) الطب من الكتاب والسنة: للبغدادي أيضاً، تحقيق د/ عبد السلي طهجي، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٦، (وهو نفسه المصدر رقم سابقاً).

- (١١) الطب النبوي: العناية المتعمقة محمد بن عبد الوالد (ت ٦٤٣هـ).
- (١٢) النفا في الطب للسند عن السيد لمصطفى (مر): أحمد بن يوسف التيفاشي (ت ٦٥١هـ)، تحقيق د/ عبدالمعالي قلعجي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨.
- (١٣) الطب النبوي (أربعون باباً في الطب): شمس كلين محمد بن أبي الفتح البجلي الحنبلي (ت ٧٠٩هـ)، وتحقيق أحمد البرزة وعلى رضا عبد الله، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٨٥.
- (١٤) الأحكام الدسرية في الصناعة الطبية: علي بن عبد الكريم بن طرخان الكمال (ت ٧٢٠هـ)، تحقيق عبدالسلام، هاشم حافظ، القاهرة، البابي الحلبي، ١٩٥٥.
- (١٥) الطب النبوي للمافظ للقمي، محمد بن علي (ت ٧٤٨هـ)، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٦١.
- (١٦) الطب النبوي: محمد بن إبراهيم بن ماهد الأسناري السعوي بابن الأكلبي (ت ٧٤٩هـ).
- (١٧) الطب النبوي: لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، تحقيق شعيب وعبدالقادر الأرناؤوط. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة عشر ١٩٩٢. (للكتاب طبعات كثيرة جداً، بعضها حقق ثانية.. وأفضلها من الناحية العلمية تحقيق د/ عبدالمعالي قلعجي، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٨).
- (١٨) شفاء الأنام في طب أهل الإسلام: يوسف بن محمد السرمزي النجاشي (ت ٧٧٦هـ).
- (١٩) المنهل الذري في الطب النبوي: شمس الدين محمد بن أحمد بن طبرون، نطق عزيز بالله، جواد أباد، الهند، ١٩٨٧.
- (٢٠) المنهج السوي، والمنهل الذري في الطب النبوي: للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ) تحقيق ودراسة د/ حسن مقبولي الأجل، مكتبة النهج بصنعاء، اليمن، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ١٩٨٦.
- (٢١) مقامات السيوطي الأدبية الطبية: جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد إبراهيم سليم، مكتبة الساعى، الرياض، ١٩٨٩.
- (٢٢) السير القوي في الطب النبوي: للسفاري محمد بن عبد الرحمن (ت ٩٠٢هـ).
- (٢٣) المختار في اختصار الطب النبوي: نجم الدين محمد بن محمد الفزى (ت ١٠٦١هـ).
- وغير ذلك من كتب الطب النبوي التي لا تزال مخطوطة، مثل الطب النبوي لمحمد السقلى الزينى.. والطب النبوي لدارود بن الفرج. وبالملاحظ على هذه الكتب لثى كان معظمها لا يزال مخطوطاً حتى للبعينات، أنه قد تم تحقيقها ونشرها في المائتين والصميينات. فى القرن العشرين، فى مع فترة لحد الإسلامى أو ما يسمى بالصورة الإسلامية.
- ويزنوا - مشكوراً - الدكتور محمد على الباب بقائمة أخرى مستحدثة كتبها مؤلفون مسلمون وباحثون محاضرون (أطباء، وأساتذة جامعات، وفقهاء.. إلخ) جمعوها تتحدث عن الطب النبوي، أو عن الطب فى القرآن والسنة، أو الفرائض الطبى الإسلامى (النبوي) والإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية والأطعمة للقرآنية غذاء ودواء.. إلخ، وبذلك مقارنة بالمعجزات والاكتشافات العلمية والطبية الحديثة (حوالى تسعين بحثاً ومؤلداً)، فنظر كتاب الطب النبوي، لعبد الله بن حبيب ص ٣٦٨ - ٣٧٤ (تحقيق د/ محمد على الباب، دار القلم، دمشق، ١٩٩٣).

ثالثاً: مصادر دراسة الطب العربى وتاريخه

- إلى جانب القرآن الكريم، وكتب الحديث النبوي (المصممين، للبخارى ومسلم، وابن ماجه وأبى داود والنسائي والجامع الصحيح للترمذى وغيرهما)، فقد ألد هذا البحث من المصادر التالية بشكل مباشر أو غير مباشر:
- (١) ابن أبى أصيبعة:
- عيون الأنباء فى طبقات الأطباء والمكاه، طبعة بيروت، مكتبة دار الحياة ١٩٦٨.. المنصورة عن طبعة القاهرة، ١٨٨٢
- (٢) الأبنهوى، (أبو الفتح محمد):
- المستطرف فى كل فن مستطرف، مصر، ١٣٢٨هـ.
- (٣) الأزرقي، (إبراهيم بن عبد الرحمن):
- تسهيل للمنافع فى الطب والحكمة، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٣٠٤هـ.
- (٤) ابن إسحق، (حنبل):
- المسائل فى الطب، تحقيق ودراسة جلال محمد موسى، للقاهرة، ١٩٧٦.
- كتاب الفتن مقالات فى العين، نشره وترجمه إلى الإنجليزية ماكس مايرهوف، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٢٨.
- (٥) البغدادي، (عبدالطيف):
- الإفادة والاعجاز فى الأمور للشاهدة والحوادث الشمانية بأرض مصر، القاهرة.
- (٦) ابن بطلان:
- دعوة الأطباء (وهو كتاب مهم فى تاريخ الطب والصحة)، المطبعة الخديوية، للقاهرة، ١٩٠١.

- (٧) البليدي، (أبو العباس أحمد بن محمد):
تدبير العيالي والأطفال والصبيان وحفظ صحتهم ومداواة الأمراض العارضة لهم. الكتاب محقق ومشور في بغداد.
- (٨) البيروني (أبو الريحان محمد):
كتاب للصبغة في الطب، تحقيق: الحكيم محمد والدكتور رانا إحصان إلهي، كراتشي، باكستان، ١٩٧٣.
- (٩) ابن البيطار:
- الجامع في الأدوية المفردة، بولاق، القاهرة، ١٨٧٥.
- لدرة البهيبة في منافع الأبدان الإنسانية (وهو مختصر للجامع، تحقيق محمد بن عبد الله الإسكندراني)، دمشق، ط٣، ب. ت.
- (١٠) البیهقي، (ظهير الدين):
تاريخ حكماء الإسلام، تحقيق محمد كرد علي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٤٦.
- (١١) قنابطة:
- الفخلاء، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٧١.
- الحيوان، دار صعب، بيروت، ط٧، ١٩٧٨.
- (١٢) الجرجاني، علي بن محمد (ت ٨١٦هـ):
كتاب للبرقيات، تحقيق عبد الصمد الحلقي، دار الريادة، القاهرة، ١٩٩١.
- (١٣) ابن الجوزي القزويني، (أبو جعفر أحمد بن إبراهيم):
كتاب في السجدة وأمراتها ومحاوالاتها، تحقيق سلمان قنابطة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
- (١٤) ابن جزلة، (أبو الحسن يحيى بن حبيب):
تقويم الأبدان في تدبير الإنسان (ويلاه كتاب للصحة بالأسباب وكتاب أقرياذين، الجميع في الطب، دمشق)، مطبعة الروضة، ١٣٣٣هـ.
- (١٥) ابن جلجل:
طبقات الأطباء والحكام (ألفه سنة ٣٧٧هـ) تحقيق فؤاد السيد، المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ١٩٦٢.
- (١٦) ابن الصفاء:
مفيد العلوم ومبيد الهموم (في شرح المصطلحات الواردة في الكتاب المنصوري للرازي، الزباط، ١٩٤١).
- (١٧) ابن خلدون:
المقدمة، دار لجيل، لبنان، ب. ت. طبعة مصورة عن نسخة المطبعة البهيبة بالقاهرة.
- (١٨) ابن حبيب، عبد الملك (٢٣٨هـ):
طب العرب، تحقيق محمد العربي الفطاني، دار المشرق الإسلامي.
- (١٩) لغوارزسي:
مفاتيح العلوم، القاهرة، ١٣٤٢هـ.
- (٢٠) داود بن عبد الأنطاكي:
تذكرة داود أو تذكرة أربى الألباب والجامع للصحب المعاصرين، القاهرة، ١٩٥٢.
- (٢١) الدميري:
حياة المبرزين الكبار، القاهرة، ١٩٦٣.
- (٢٢) الرازي، (أبو بكر):
- الحاوي في الطب، طبعة حيدر آباد الدكن، الهند، الطبعة الثانية، ١٩٧٧.
- منافع الأغذية دفع مضارها، القاهرة، ١٣٠٥هـ. (ويهامشه كتاب دفع المضار الكلية عن الأبدان الإنسانية لابن سينا).
- كتاب المنصوري في الطب، تحقيق د/ حازم المصديقي معهد المخطوطات المبرية، الكويت، ١٩٨٧.
- المختصر الصغير إلى الطب، تحقيق د/ عبد الطيف محمد البدر، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٧.
- كتاب القواعد، مع دراسة مقابلة لرسالة ابن سينا في القزويني، تحقيق وترجمة د/ صبحي محمود المعماري، منشورات جامعة حلب معهد التراث العلمي العربي، ومعهد المخطوطات المبرية، الكويت، ١٩٨٢.
- (٢٣) الرشيدى:
صحة المحتاج في علمي الأدوية والملاج (٤ أجزاء)، القاهرة، ١٨٦٥.
- (٢٤) اللازهاري:
التصريف لمن عجز عن التأليف، القاهرة.

(٢٥) ابن سينا:

- القانون في الطب، طبعة بولاق، ١٨٧٧، (المصورة في المثلث ببغداد).
- كتاب الأدوية المفردة من القانون في الطب، شرح وترتيب جبران جبور، بيروت، ١٩٧٢.
- الأرجوزة في الطب، تحقيق د/ جان جابي.. وللشيخ عبدالقادر نور الدين، باريس، ١٩٥٦.
- (٢٦) الشيزري، (عبد الرحمن بن نصر):
نهاية الرتبة في طلب المسببة، طبعة دار للثقافة ببيروت، المصورة عن طبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ١٩٤٤ (تحقيق السيد البار الحريشي).

(٢٧) ابن عبد ربه:

- المقد للفريد، تحقيق أحمد أمين وزملائه، مكتبة البلقى، بغداد، ١٩٦٧.
- (٢٨) للارابي:

- للتبوية على سبيل السعادة، طبعة حيدر آباد للكن، الهند، ١٩٦٦.
- كتاب المروء، تحقيق محسن مهدي، بيروت، ١٩٧٠.
- إحصاء العلوم، نشرة عثمان أمين، القاهرة.

(٢٩) الطبري، أبو الحسن علي بن سهل بن زين (ت ٢٤٧هـ):

- فردوس الحكمة في الطب، تحقيق محمد زهير الصديقي، برلين، ١٩٧٨.
- (٣٠) ابن قتيبة، (أبو محمد الديلمي):

- عيون الأخبار، القاهرة، ١٩٦٣.
- المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، ط٢، ب. ت.

(٣١) ابن قرة، (ثابت):

- الخفيرة في علم الطب، نشره د/ جرجس صبحي، المطبعة الأميرية بالقاهرة، الجامعة المصرية، ١٩٧٨.
- (٣٢) ابن اللقب، (أبو الفرج):

- الأصول في رشح الفصيل البقراطية، الإسكندرية، ١٩٠٢.
- العدة في صناعة لأجراحة، حيدر آباد، دائرة المعارف العثمانية، ١٩٣٧.
- (٣٣) القفطي، (جمال الدين):

- إخبار العلماء بأخبار الحكماء، تلخايجي، القاهرة ١٣٢٦هـ.
- (٣٤) التلنشددي:

- صنيع الأعشى في صناعة الإنشاء، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، القاهرة، ب. ت.
- (٣٥) الجرجسي، (علي بن عباس):

- كامل الصناعة الطبية.. أو الكتايشة السلكية، القاهرة، ١٨٧٧.
- (٣٦) السموذي:

- مروج الذهب، طبعة بيروت، ١٩٦٥.
- (٣٧) الملك المظفر يوسف بن عمر الزمزمي:

- المعتمد في الأدوية المفردة، دار المعرفة، بيروت، ودار الباز، مكة المكرمة.
- (٣٨) الميداني:

- مجمع الأمثال، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٧٢.
- (٣٩) ابن النفيس (علي بن أبي الحزم القرشي):

- الموجز في القانون، تحقيق عبد الكريم الغرياني، وزارة الأوقاف، القاهرة، ١٩٨٦.
- (٤٠) ابن اللديم:

- الفهرست (طبعة قزوين)، القاهرة، ١٣٤٨هـ.
- (٤١) للوزيري:

- نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٦.

ثالثاً : المراجع

- (٤٢) أحمد عيسى:
تاريخ البيمارستانات في الإسلام (بالإنجليزية) والنسخة العربية ، مطبوعات جامعة فؤاد الأول، كلية الطب، القاهرة، ١٩٤٤.
- (٤٣) إدوارد براون:
الطب العربي، ترجمة أحمد شوقي حسن (سلسلة الألف كتاب)، القاهرة، ١٩٦٦.
- (٤٤) إسماعيل مطهر:
الفكر العربي والتراث اليوناني، القاهرة، ١٩٢٨.
- (٤٥) ألدوميلي:
العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي، ترجمة عبدالمعطي النجار ومحمد يوسف موسى، القاهرة، ١٩٦٢.
- (٤٦) أمين سود أحمد الزيانت:
علم اليرقة أو بدع الحرام في الخرافات والأوهام (٢ ج)، القاهرة، ١٩١١.
- (٤٧) التتاجي للماسي:
مقدمة في تاريخ الطب العربي، مطبعة مصر، الخرطوم، ١٩٥٩.
- (٤٨) توفيق الطويل:
- لمقتات علمية من تاريخ الطب العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت م (٥)، ع (١)، أبريل، ١٩٧٤.
- العلم والعرب في عصر الإسلام الذهبي، القاهرة.
(٤٩) جلال محمد موسى:
الطب والأطباء، مجلة عالم الفكر، الكويت، م (٩)، ع (١) أبريل، ١٩٧٨ (ص ٤٣ - ص ٩٦).
(٥٠) جورج خوراني:
تاريخ الصيدلة والمقارن في العهد القديم والعصر والوسيط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.
(٥١) حسان شمس باشا:
قياسات من الطب النبوي في ضوء الاكتشافات الطبية الحديثة، جدة، ١٩٩٠.
(٥٢) حسن عبد السلام:
خزيرة الطائر، أو تذكرة دلود في ضوء العلم الحديث، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣.
(٥٣) خير الله أمين أسعد:
الطب العربي، للجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٤٦.
(٥٤) سامي حنّاد:
مآثر العرب في العلوم الطبية، بيروت، مطبعة الريحاني، ١٩٣٦.
(٥٥) سامي خلف حمارة:
- فهرس مخطوطات دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٧.
- فهرس مخطوطات دار الكتب الطاهرية، دمشق، مجمع اللغة العربية، ١٩٦٩.
- الطبوب والجراح العربي، أبو الفرج بن خلف، القاهرة، ١٩٧٤.
- الصناعات الطبية في العصر الإسلامي الذهبي، مجلة عالم الفكر، م (١٠)، ع (٢)، يوليو، ١٩٧٩، الكويت، (ص ٢٩٥ - ص ٣٢٤).
(٥٦) سليمان كشابة:
- مخطوطات الطب والصيدلة في المكتبات العامة بحلب، جامعة حلب، معهد التراث العلمي العربي، ١٩٧٦.
- الطب العربي، مجلة عالم الفكر، م (١٠)، ع (٢)، يوليو، ١٩٧٩ (ص ٣٧٧ - ص ٢٩٤).
(٥٧) غابنت ويزورث:
فرائد الإسلام (الجزء الثالث)، ترجمة حسين مؤنس وإسمان للعبد، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨.
(٥٨) حله باقر:
- لمحات من تراثنا الحضاري القديم في الطب، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، المجلد (٣١)، الجزء الثاني، أبريل ١٩٨٠ (ص ١٠٢ - ص ١٢١).
(٥٩) عبدالمعطي منتصر:
مكانة الطب في تاريخ العلم عند العرب، مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم، ١٩٧٤ (ص ٧ - ص ١٤)، (في هذا العدد أيضاً دراسات أخرى مهمة مثل: تقاليد وآداب لفهنة الطبية، وتاريخ البيمارستانات).

- (٦٠) عبد الرحمن إسماعيل:
طب الحركة (جـ ٢)، مطبعة الإلهية، القاهرة، ١٨٩٢.
- (٦١) عبد الرحمن بدوي:
- أبحاث المستشرقين في تاريخ العلوم عند العرب (دراسة بيبليوجرافية موضوعية، أشار فيها الدكتور بدوي إلى نماذج من الدراسات العربية والأجنبية الحديثة.. وخاصة في الطب العربي وتاريخه وأعلامه، وفي طب البهيمية (الدواب) وطب الببوزية (السنقر) وفي خواص النباتات والأحجار والمعادن الطبية والسعرة، وفي الصيدلة والمقارعة عند العرب. ثم قال بالعرف الراشد عن هذه الدراسات الحديثة أن مجرد السرد الببليوجرافي لمنازلها يمكن أن يستغرق وحده أكثر من ألفي صفحة)، الناشر: مجلة عالم الفكر، م (٩)، ع (١)، أبريل ١٩٧٨، الكويت، (ص ١٣-٤٢).
- التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية (ترجمة)، القاهرة، ١٩٤٠
- (٦٢) عبدالله عبدالرازق السعيد:
الإعجاز اللغوي في القرآن والأحاديث النبوية، جدة، ١٩٨٥.
- (٦٣) كمال حسن:
الطب المصري القديم، وزارة للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤.
- (٦٤) ماكس مايرخوف:
الطوب والطب (عند العرب)، فصل في كتاب تراث الإسلام، إشراف سير توماس أرنولد، ترجمة جرجيس فتح الله، دار العلوم، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، (ص ٤٤٥ - ٥١٤)، (والمقال مؤد بقائمة ببليوجرافية بالإنجليزية والفرنسية والألمانية عن الطب العربي Arabian Medicine وتاريخه
- (٦٥) محمد أسد خور الله:
الطب العربي (بالإنجليزية)، الجامعة الأمريكية، بيروت) ترجمه إلى العربية: مصطفى أبو عز الدين، بيروت، ١٩٤٦.
- (٦٦) محمد رجب الدجارج:
- مصادر دراسة التأثيرات الشعبية في التراث العربي، عالم الفكر، م (٢١)، ع (٢)، أكتوبر ١٩٩١، الكويت.
- برقة البوسيري، قراءة فولكلورية. حواريات كلية الآداب، جامعة الكويت (١٩٨٦)
- (٦٧) محمد العربي الخطابي:
الطب والأطباء في الأندلس، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٨.
- (٦٨) محمد علي الباز:
الحديث بين الطب وحديث المصطفى، جدة، ط٢، ١٩٨٦.
- (٦٩) محمد كمال حسين (مترجم):
الطب المصري القديم، وزارة للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤.
- (٧٠) محمد نظيم تميمي:
الطب للنبوي والطب الحديث، بيروت، ١٩٨٧.
- (٧١) معمر الحاج قاسم محمد:
المبرج لما أضافه العرب في الطب والعلوم الحديثة به، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٤.

(72) Amin A. Khairallah, Outline of Arabic Contribution to Medicine and the Allied Science. Beirut, American Univ. Press, 1946 (مترجم إلى العربية).

(73) A. Issa, Histoire de la Bimaristan Islamique. (مترجم).

(74) George Sarton, An Introduction to the History of Science (Cambridge Institution of Washington-London), 1931

(75) Aldo Mieli, La Science Arabe et son role dans l'evolution Scintifique Mondiale (Leiden, 1934). (مترجم).

(76) E. Browne, Arabian Medicine, University Press Cambridge, 1921.

(77) D. Campbell, Arabian Medicine and its Influence on the Middle ages (2 vols) Kegan Paul, London, 1926.

(78) Lucien Leclerc, Histoire de la Medicine Arabe (2vols), Paris, 1876.

(79) Maria Leach (ed.). Standard Dictionary of Folklore, Mythology (Funk and Wagnall's) N.Y. 1984.

(80) Milton-Simpson, M.W., Arab Medicine and Surgery, Oxford Univ. press, London, 1922.

(81) Richard Dorson (ed.) Folklore and Folklife, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1973.

دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ

د. مرسى السيد مرسى الصباغ

هو وهب بن منبه الأبنائى الفمارى الصنعانى (١) ، وفى رواية أخرى: وهب بن منبه بن سيج بن ذكبار (٢) ، وفى إحدى الروايات نجد أن أخاه كان اسمه همام بن منبه بن كامل بن شيخ اليمانى أبا عقبة الصنعانى الأبنائى (٣) ، ومن ثم فاسمه، تبعاً لتلك الرواية، وهب بن منبه بن كامل بن شيخ اليمانى أبو عقبة الصنعانى الأبنائى.

هذا، وتجمع الروايات على أنه ولد سنة ٣٤هـ / ٦٥٤م (٤) من أصل يهودى، يرجع نسبه إلى جيل ظهر فى اليمن ممن تزوج الفرس فى العرب وعرفوا بالأبناء؛ لأن أمهاتهم من غير جنس آبائهم، وكون الأبناء طبقة خاصة فى اليمن، ولما قدم (وير بن يحيى) بدعوتهم إلى الإسلام، بناءً على دعوة النبى لهم أسلموا وساعدوا المسلمين ودافعوا عن الإسلام وقاوموا الردة وكان منهم وهب بن منبه (٥).

أما وفاته فتتناقض الروايات فيها، فرواية تقول إنه توفى سنة ١٠٤هـ، وأخرى تقول سنة ١١٠هـ، وثالثة ترى سنة ١١٦هـ، لكن كلها تجمع على أنه توفى فى صنعاء (٦).

ثقافته:

ليطالعها (٩) ، وكان عالماً بجملة لغات؛ فكان يتقن اليونانية والسريانية والحميرية ويحسن قراءة الكتابات القديمة الصعبة التى لا يقدر أحد على قراءتها، وكان مما يروى عنه فى هذا أن الخليفة الوليد بن عبد الملك وجد لوحاً فى حائط فيه كتابة باليونانية، فعرضه على جماعة من أهل الكتاب فلم يقدروا على قراءته، فحوجه به إلى وهب بن منبه فقال: هذا مكتوب فى أيام سليمان بن داود عليهما السلام (١٠) ، هذا بجانب أنه استقى أخباره عن بعض الأمور المتطرفة بالنصرانية من خلال

يقول وهب بن منبه عن نفسه: إنه قرأ من حكمة لقمان نحو عشرة آلاف باب (٧) ، وقرأ ثلاثة وتسعين كتاباً مما أنزل الله على الأنبياء (٨) ، ويقول عنه المؤرخون: إن له قراءات وترجمات أخذت من الحوراة ومن كتب الله الأخرى، هذا بالإضافة إلى أنه حصل على علمه من كتب الأولين وأن أخص له كان يذهب إلى الشام للتجارة فكان يشتري له الكتب

المؤلفات النصرانية أو من أشخاص، سمعوا بما ورد من أخبار عن بعض الأحداث، كان متصلاً بهم قسمها منهم^(١١)، ومن مثل ذلك مولد وحياة المسيح وما يرويه عن نصارى نجران، وتعذيب ندى نواس إياهم، وقصة الزهراء «فيمسبون» التي نجدتها مطابقة للروايات النصرانية ولما جاء في كتاب شعون الأرشامي عن هذا الحادث^(١٢).

أما ما ذكر عن اللجائمة والعرب البائدة فإنه قصص، وأما علمه بأخبار العرب الآخرين فيكاد يكون صفراً، فلا نجد في رواياته شيئاً بعد تأريخاً لعرب الحيرة أو الفساسة أو عرب نجد، بل هو قصص ولم يصل إلى مستوى الأخبار، ولعله وجد نفسه ضيقاً في التأريخ، وفي أخبار العرب فمال إلى شئ آخر لا يلائمه فيه أحد، وهو مرغوب فيه مطلوب، وهو القصص الإسرائيلي وما يتعلق بأقوام ماضين ذكروا في القرآن الكريم، وكان بالمسلمين الأوائل حاجة إلى من يتحدث لهم عن ذلك القصص وأولئك الأقوام^(١٣). وعليه، فوهب بن منبه يعتبر مرجعاً مهماً في القصص الإسرائيلي، ذلك لأنه لم يظهر من يبرر اليمن في الإسلام ممن عرفوا برواية الإسرائيليات سوى رجلين هما: كعب الأبحار ووهب بن منبه^(١٤)، هذا بالإضافة إلى أنه يعتبر من أقدم رواة سيرة الأنبياء في الجزيرة العربية كما يعتبر من أمهر رواة القصص^(١٥).

ونتيجة لما سبق ولما يرجع إلى أصله اليهودي واليميني ونتيجة لأنه من رواة المغازي بعد الإسلام، نجد أن تأثيراته الثقافية ترجع إلى الثقافة اليهودية ثم اليمينية ثم الإسلامية.

عصره

بداية- ومن خلال ميلاد ووفاة وهب- يمكن حصر الفترة التي عاش خلالها ما بين وفاة عثمان بن عفان وتولي هشام بن عبدالمطلب؛ تلك الفترة التي تمثلت فيها صراعات سياسية وفكرية واجتماعية استطاع، من خلالها، وهب أن يصوغ فكره ويعيش بقرائه وثقافته المتعددة، ويختلط بالبعث من معاصري تلك الفترة لينتج لنا، في النهاية، وهب بن منبه بالصورة التي نراها له في رواياته التي وصلتنا مبعثرة وصائفة. هذه الفترة كانت الخلافة فيها وراثية بالدرجة الأولى، ومن ثم نشبت الصراعات والفتن والتسلسل التي شارك فيها العرب والموالي والفرقيق بدور لا يقل عن مشاركة العرب والعجم والريم وما لكل منهم من تعصب إلى جنسه وإلى طائفته؛ ومن ثم كانت المعارك واللزاعات بين الشيع والأحزاب، الأمر الذي نتج عنه، في النهاية، انحلال الدولة الأموية وصياح زمام الأمور من يدنا لتصل إلى أيدي الجباسيين.

ونتيجة لاختلاط الأجناد في المجتمع الأموي، في ذلك العهد، فإن الموالي شاركوا العرب في بعض أعمال الدولة كالتربية على الأنواق والأمور المالية والإشراف على المنشآت العامة، وكذلك الفرقيق كان لهم دور في الزراعة والصناعة والتجارة، وكان لهم أثر كبير في التغيير الاجتماعي بما جبره معهم من عادات وتقاليد.

ونتيجة لكل هذا، كانت للزراعة والتجارة والصناعة مزدهرة، فالزراعة ازدهرت نتيجة لخصوبة التربة ووفرة الأيدي العاملة وتشجيع خلفاء والولاة لها، والصناعة ازدهرت نتيجة قيام بعض الصناعات البسيطة مثل الصباغة والحدادة ودباغة الجلود والتجارة والصيغ والورق، بالإضافة إلى مزاوله السكان مهنة للقيامه للقتل والحلاقة وعمل الفخب... إلخ. أما التجارة فكانت مزدهرة نتيجة لحسن الموقع الجغرافي والاهتمام بطرق المواصلات والقضاء على قطاع الطرق...

إلخ.

من هنا كان الازدهار الاقتصادي الذي واكبه نشاط ثقافي واسع النطاق؛ حيث انتشرت المجالس العلمية والأدبية ومنها مجالس القصص التي تنوعت؛ فبعضهم كان يتحرى الدقة في حديثه ومن هؤلاء: الأئمة ورجال الدين، وبعضهم كان يهتف إلى الكعب العادي ويخضع من القصص مهنة يعيش من وركها وبعضهم كذاب وانهم بالكذب. وعليه، فإن القصص قد نما في العصر بسرعة لأنه يتفق مع ميول العامة، ومن ثم اتخذ على أنه أداة من أدوات النضال بين التشيع والأحزاب؛ أي استغل استغلالاً سياسياً للترويج للأشخاص والمبادئ، وقد روى عن يزيد بن حبيب أن علياً (رضي الله عنه) قُتل، فدعا على قوم من أهل حربه فيبلغ ذلك معاوية، فأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب أن يدعوه ولأهل الشام. وقد جاء في المقريزي عن الليث بن سعد أن معاوية رلى رجلاً على القصص فإذا سلم من صلاة الصبح جلس وذكر الله عز وجل وحمده ومجده وصلى على النبي (ﷺ) ودعا للطفيفة ولأهل بيته وحشمه وجنوده ودعا على أهل حربه وعلى المشركين كافة.

أضف إلى ذلك ما يروى عن التناقض والخصومة التي كانت قائمة بين علي وأبي بكر، ثم بين علي ومعاوية، وبين عبدالله بن الزبير وعبدالله، ثم بين الأمويين والعباسيين والتي كانت، لاشك، حافزاً يخوض فيه القصاصون، يخفون فيه قية من قية من يملكون، وقد دخلت هذه العداوة في رصع الحديث الشريف، والذي حدث في الحديث لاشك في أنه

القرنين، ولـ «عبيد بن شربة الجرهومي»، المعروف عام ٨٧٠هـ تقريباً، كتاب في أخبار اليمن وأشعارها (١٨)، ويقول عنه الدكتور «حسين نصار»: إنه ملهمة من أجمل الملاحم العربية النثرية التي تتناول تاريخ العرب الجنوبيين ويلعب فيها الخيال دوراً كبيراً ويحلبها الشعر والقطع النثرية الأرجوانية والقصص الإسرائيلية السأخوذة من الثورة وأخبار الإسرائيليين (١٩).

ومن الواضح أن أهداف القاصيين، هذا، كانت تصوير مع أهداف القاصيين نفسها من قبل، ومن هنا فإن النافخ كان وسيلة لمراد الأحداث الروائية والقصصية التي تعمل المثل وتخلق الأبطال، ومن ثم كان التاريخ والأساطير والتفسي أول ألوان المعارف تداولاً، ثم جاء ت، بعد ذلك، مرحلة ترجمة العلوم ونقل الفسافات (٢٠).

أما وهب بن منبه فقد شارك في كل هذا النشاط الثقافي بدور له أثره في إثراء تلك المجالس بأحداث روائية قصصية نو تبحرنا في كتاب للتيجان (٢١) مثلاً لأدركنا ما يحاوله من إثبات فضل اليمنيين على غيرهم، بل تذكهم بالرسالة والرسول ويؤمن ملوكهم الأقدمين بمحمد ورسالته، مجارياً ما ساد عند العرب من روح الفخر والسيادة، هذا بجانب رواياته التي ألفها في كتابه المغازي وما بها من تفسير لأي القرآن حول هاجر والبيت الحرام وقصة الغداة (٢٢)، ثم تفسيراته الأسطورية التي اعتمد عليها مؤلف سيرة عنترة فيما يخص قصة إلهامهم وغير ذلك (٢٣).

من هنا، فإن وهب بن منبه من خلال أعماله وعلاقاته وحضوره مجالس العلماء ومشاركته في الأحداث وتكفلاته ما بين اليمن والحجاز والشام فضلاً عن قراءاته الواسعة - تفاعل مع ظروف عصره الملئ بالصراعات السياسية والفكرية والاجتماعية مما أصقل وأنضج شخصيته فخرج لنا برواياته التي وصلنا البعض منها وضاع البعض الآخر.

كتبه

«التيجان في ملوك حمير»، هذا الكتاب يعد المصنف الأول لما عرف العرب من أساطير حول نشأة الكون وقصص مبدأ العالم وتطور اللغات ونشأة اللغة العربية، يقصها عليك في أسلوب أثل ما يوصف به أنه أسلوب قصصي (٢٤)، ولعل الصورة التي يخلقها لنا الكتاب هي بحق تعبير صادق عن حيرة الإنسان وقلقه؛ هي تصوير لصراع الإنسان مع القدر وصراعه مع الطبيعة وصراعه مع الحياة؛ بل إنها، في كثير من فصولها، ترمز صوراً للصراع ضد الفرائز ومحاولة التغلب

حدث في القصص على صورة أوسع، بل إن ما عرف عن العرب من تنازع حول الرياسة والفخر والشرف كان، ولاشك، أحد أسباب رواج القصص التي تزعج الفضل لثقلها وتدل لها أضعاف باقي القبائل. وأضف إلى هذا الصراع بين العرب والمجم والرياح تصب كل إلى حمسه ومطافه وما سجلته القصص العربية من صراع مرير بين العرب وغيرهم وما قرره من تغلب العرب وسيادة لهم على كل جنس. ومن هذا كانت البداية بكتب الأنساب والأيام. ثم إنه، في هذا العصر ظهرت حركة الكتابة الديوانية وتطورت بجانب ظهور حركة التأليف القصصي الروائي. هذه الحركة لم تظهر فجأة ولانتيجة لحاجة الدولة الرسمية وإنما هي، بلاشك، استمرار لحركة سبقها في المجالس عنيت بالقصص وحكايات التاريخ والأبطال وحملت بالموروث من الأساطير المتحدة، واستمرت أثناء الإسلام، ثم احتاجها المسلمون حين اتسعت رقعة الدولة، وتشابكت صور الحياة وتعقدت، وبخل حياتهم أبناء أجداس أخرى يعملون ثروات مديانة ضخمة من التراث القصصي، كما احتاجها المسلمون لتثبيت المعاني الدينية وتدوين أحداث الرسالة وسيرة الرسول، ولتفسير إشارات القرآن الكريم إلى أحداث التاريخ فيما أورد من قصص (١٦).

إن المسعودي يروي عن «معاوية» أنه كان يستمر إلى ثلث الليل في أخبار العرب وأيامها والحجم وفروعها وسياساتها لرعيها. وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطرف الغربية من عدد نساخه وغير ذلك من المآكل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر، فيها سير الملوك وأخبارهم والحروب والمكاييد، فيقرأ ذلك عليه غلمان قد وكلوا بحفظها وقراءتها، فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات.

هذا بجانب أنه كان هناك اهتمام بأخبار الفزوات والمعارف، فجد أولئك الكتب التي نعرفها عن صدر الإسلام كتب المغازي، وأول من اشتهر في تأليف المغازي «إبان عثمان بن عفان»، وتتلو رسائل «عروة بن الزبير» وقائع كثيرة ومهمة في تاريخ صدر الإسلام: كهجرة الحبشة وموقعة بدر وفتح مكة (١٧)، هذا بالإضافة إلى أن «ابن القيم»، في الفهرست يذكر أن «زيد بن أبيه» المتوفى سنة ٥٢٠هـ، قد ألف كتاباً لـ «فضل النصابة الكبرى» المتوفى سنة ٦٠٠هـ اسمه «الخطاير والناصير»، كما يذكر «ابن سعد» في طبقاته أن «عبدالله بن عباس»، المتوفى سنة ٦٨هـ، كانت له مدونات كثيرة: تظهر لنا صورة منها في الكتب المتأخرة ككتاب التيجان لـ «وهب بن منبه» الذي نقل عنه روايات حول ذي

عليها، كما تنقل لنا صورة حقيقية لطبيعة الحياة العربية تُعد أكثر صدقاً وإيانة من الصورة التي ينقلها الشعر أو تنقلها الخطابة وما شابهها^(٢٥).

هذا الكتاب لم يكتبه وهب بالصورة التي هي بين أيدينا، وإنما رواه أبو محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن جده لأمه عن وهب بن منبه، ولعل هذا يعد تنقلاً من ابن هشام فيه، حيث إنه، أثناء التدوين، أضاف أحداثاً متأخرة، الأمر الذي يجعلنا نعتبره استطراداً لحكايات وهب عن الأحداث المتقدمة، وبالتالي فهذا الكتاب ألف مرتين: الأولى حين رواه وهب بن منبه، والثانية حين كتبه أبو محمد عبد الملك بن هشام راوياً سيرة ابن إسحاق، ونحن نحكي بكلمة للتأليف هذا الجمع والترتيب والصياغة، فلاشك أن وهباً كان يجمع ما يقع له من قصص ملوك حمير وما وعته ذاكرته مما عرفه، إما عن طريق الرواية، وإما عن طريق القراءة.

هذا، ويلاحظ في كثير من قصص الكتاب أنها تكاد تكون مختصرة لأصل أكبر حجماً وأكثر تفصيلاً وهذا ما يمكن ملاحظته أثناء روايته للقصة بحوار تشعب بأنه متقطع لامتصل أو أسلوب الإيجاز في بعض مواقع القصة، بينما يسير باقي أجزائها فسي إطناب بمعنى بكل التفاصيل والجزئيات^(٢٦).

في هذا الكتاب يبدأ وهب قصصه منذ خلق الله الكون، وتحتي قصصه خلق الحيوانات والسماء والملائكة والنجوم والجنة والآل، ثم إبليس والجان من شرار النار، ثم خلق الأزمنة وتقسيمها ثم خلق الأرض، ثم كيف غضب الله على الجان فأخرجهم من الجنة وأسكنهم الأرض في جزائر البحار وقفار الأرض، ثم تضمني لتصل إلى خلق آدم ويحده إلى خلق حواء، ويقتب بعد هذا متأنياً في قصة خلاف قابيل وهابيل، ويقتب وقعة الفدان الذي يختار للمواقف التي يستطيع أن يبرز فيها معاني إنسانية مشتركة وعامة، ويستمر بعد هذا مكتوباً تطور العالم وبغلة الأسمدة ونشأة اللغة واختلاف الأجناس، ثم بعد ذلك يتناول سير ملوك حمير ملكاً ملكاً^(٢٧).

والواقع أن وهباً في كتابه يحاول أن يلام بين ما يحكي من تراويخ وقصص وبين ما تدخل معارف العرب عن طريق الإسلام من قصص ومعتقدات، فهو يحاول أن يلام بين ما يروييه وما جاء في القرآن، فجدده ويستشهد بأى القرآن الكريم محاولاً التوفيق والملائمة، وقد حاول هذا، أيضاً، في قصة عاد وثمود وقصة ذي القرنين، وقصة سليمان وقصة خلق

العالم وسفينة نوح وغيرها من القصص، وهو يقتب عند بعض القضايا التي يوردها في قصته فيناقشها مناقشة من يحاول إثبات صحة قصته رغم تضاربها مع بعض أحكام الدين، كماناقشته لحكاية تسلط الشيطان مكان سليمان على ماله ونسائه، ومناقشته لما قاله المفسرون عن ذي القرنين من أنه الإسكندر المقدوني مع ما تؤكد قصته من أنه ملك حميري، ويكرطه بين بعض الأسماء التي يحكي عنها وتنب النبي (ﷺ)، كما أورده في قصة الحارث الجهمي والهميسع الذي هو من جدود للنبي (ﷺ)، كما فعل في قصته عن مضر وأولاده وهي من أروع قصص الكتاب، وكذلك تشير حكايات وهب إلى ما في الجزيرة من كنوز مطمورة وقبور مخفية ملوثة بالأثار التي تلم عن ملوك حمير.

والواقع أنك في قصص وهب هذه تحس بعقلية تتحاول بروح عصرها أن توائم بين ما تعرفه وبين ما تحب أن يقال، وتتحاول أن تكتم ما تقول مرة بالبرهان العقلي ومرة بالمناقشة ومرة بالاستناد إلى حديث شخصية مرموقة كالنبي (ﷺ) وعلى بن أبي طالب، وفي حكايات وهب تلمح اتصالاً كبيراً بكل شعوب الأرض من الهند والسين والأندلس والحرك والفرس والصقالية والأحباش والمصريين وسكان الجزائر وغيرها من سبقوا عصر التدوين، وهذا الاتصال حدث بعد فترة طويلة من ظهور الإسلام وبعد انتشاره بزمانٍ طويل.

وهذا هو الجزء الذي رواه وهب، ثم يأتي بعد هذا دور ابن هشام، فقرأه يخرج من سياق القصة ليضيف شيئاً من عدده ثم يعود إلى قصة وهب من جديد، وقرأه يضيف هذه الأشياء كأنه يكمل القصة زمنياً؛ فهو يضيف ما يحس أنه يكمل القصة من عدد الدقطة التي وقف فيها وهب، أو يضيف إلى القصة جديداً لم ياصره وهب، وهو يعتمد في رواياته على مصادر متعددة منها محمد بن إسحاق ومنها الهمداني ومنها الكلبى ومنها حكاية يحكيها هو عن حوار دار بين وهب وعبدالله بن عباس ويكسب الأحبار عن ذي القرنين مثلاً.

إن ابن هشام يفرغ شخصيته على الكتاب فرصاً ليضيف قضية هذا، وحكاية هناك ويبدأ من الشعر أو خطبة في بعض الأحيان، إلا أنك لاتلمحه يتدخل فيما يتعلق بالعصور المتأخرة التي تقترب من الإسلام أو التي تنخل في الإسلام فعلاً^(٢٨). ومن ناحية أخرى، فإن هذا الكتاب اعتمد عليه مؤلف سورة عنترة حيث يقول:

«ذكر وهب بن منبه حديث أولاد كوش وميلاد النمرود بن كنعان لعنه الله وميلاد سيدنا إبراهيم وحديث أولاد من بن

أجل الشر أبداً، بل إن حروبهم دائماً، منذ مطلع ما يتكلمون من أساطير، تنق إلى جانب رسالة ما بصورة دائمة، وقد أتاحت لهم شخصية الرسول كل السمات التي يبحثون عنها في أبطالهم؛ فقد كانت المعارك كلها معارك انتصار لمبدأ ورفاع عن إيمان وحرياً ضد شرك وكفر.

كانت المعارك، إذن، صورة واقعية لأحلام أسطورية كثيرة راودت ذهن العربي وملأت خياله من قبل.

لقد كان وهب يتلمس أبطاله في أعماق التاريخ في حياة التابعية والجرهميين، وكان يلبس أبطاله ثوباً معطوياً يرتاح هو إليه ويعلمن إلى أنه يمثل ما فيه من الفضائل ويحقق نزعة البطولة المتكاملة، وفي الذي تجسدت هذه الفضائل وتحققت النزعة البطولية المتكاملة؛ ولذا فالنبي (ﷺ) يمثل، في هذه القصة، مكان البطل ويمثل، فيها، جماع ما كان العرب يحملون به من مثال لبطلهم الذي يحمل السيف دفاعاً عن حق معين تسنده قوة جبارة، تعينه على هزيمة المشركين، وتضع أمامه الطريق، وتزيل من أمامه العقبات بينما هو وقلة من رجاله يجادلون أهل الشرك الكفري العدد والعدة حتى يتنصر ويقتصر معه إيمانه الجديد ورسالته الجديدة، ومحمد يهد منهم ما في ذلك شك، يرفعون نسبه إلى إسماعيل محققين في كل أب من آباءه، رابطين سلسلة النسب النبوي بمجموعة من الأعمال التي شهد للبطولة الكاملة عند محمد (ﷺ).

ولعل، هنا، ظاهرة مميزة، ذلك أن أبطال العرب، قبل الإسلام، كانوا جميعاً من عرب الجنوب؛ أي من اليمن، بينما محمد يمثل البطل الحقيقي الأول لعرب الشمال؛ ولذا فقد كان احتفال الشماليين بظهوره احتفالاً عظيماً؛ ومن هنا، تناقل وهب بطولات اليمنيين باستمرار؛ حيث كانت الحضارة والمدنية (٣٦).

«الملوك المتوجة من حمير، وأخبارهم وقبورهم وأشعارهم»

هذا الكتاب رآه ابن خلكان في مجلد واحد وقال إنه من الكتب النفيسة (٣٧)؛ حيث إنه تناول أخبار التابعية، والظاهر أن عبدالمك بن هشام بن أيوب الحميري المتوفى سنة ٢١٣هـ أو سنة ٢١٨هـ استند إليه بعد أن أضاف إليه أخباراً أخذها من مؤلفات محمد بن السائب، وأبي مخنف بن لوث بن يحيى، وزيد بن عبد الله بن الطفيل العامري أبي محمد الكوفي المعروف بالكنائي، ورواية ابن إسحاق، وهو خليط من الإسرائيليات والقصص (٣٨).

عندنا وما تفرع بعدما من العريان ويذكر الرواة الحفظة عن وهب بن منبه وعن كعب الأحبار (رضي الله تعالى عنهما) أنه لما أهلك الله تعالى قوم سيدنا نوح بالطوفان وقوم عاد بالريح العظيم وقيم ثمود بالصيحة أنشأ قوماً آخرين؛ أولاد سام وحام ويافث أولاد سيدنا نوح عليه الصلاة والسلام، (٣٩). كما أخذ ابن سعيد الأندلسي من «الديجان في ملوك حمير» كثيراً في تاريخه عن العرب العاربة أثناء تأليفه لكتابه «نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب» (٤٠)، كما أن ابن إسحاق نفسه اعتمد عليه في عرضه لبداية انتشار المسيحية في جنوب الجزيرة العربية (٤١).

«المغازي»

هذا الكتاب عثر عليه C. H. Becker في خزنة الكتب في Heidelberg بألمانيا على شكل مجموعة من الأوراق المخطوطة رأى أنها جزء من كتاب (المغازي) لوهب بن منبه، وقد نشر الأستاذ R.g.Khoury بجامعة Saarbrücken بألمانيا دراسة حولها:

Der Heidelberger papyrus des Wab B. Munabbih, Zdmg Suppl. (1969) p.p. 557 - 561

ونشرت نصها ندية عبود في كتابها (دراسات في أوراق أدبية) تحت عنوان «نص تاريخي، شيكاغو سنة ١٩٥٧ (٤٢)، ويحتمل أن يكون ابن قتيبة قد استخدم هذا الكتاب في كتابه المعارف بدون إسناد (٤٣).

وعليه، فوهب بن منبه، بهذا الكتاب، يعد من رواة المغازي بعد الإسلام، حيث إن بعض أجزاء روايته كأنها تفسر لآي القرآن حول هاجر والبيت الحرام وقصة الغداة (٤٤).

كما أن هذا الكتاب يعد مزيجاً من العلم والخيال، فهو علم بقدر ما يعتمد على الواقع وهو خيال بقدر ما يعتمد على الخيال في رواية كثير من الأخبار خاصة تلك التي استمدت من العصور الجاهلية (٤٥). والأمر في اعتقادنا أن هذا الكتاب تتبع حياة الرسول خلال المعارك التي خاضها لتحل تلك الشخصية تدريجياً مكان الأبطال الأسطوريين الذين يلعب إليهم القدر والقدره وحرب القوى الخفية.

إن العرب عند وهب يعتقدون أنهم يحملون إلى العالم رسالة إيمان ويملكون أبطالهم هذه السمة؛ سمة المدافعين عن حق معين، وهذا الحق يحدو، في بعض الأساطير، مجهماً غامضاً، وهو في البعض الآخر يأخذ جانب الكتب السماوية؛ فهو مرة مع اليهودية ومرة مع المسيحية، إلا أنه لا يحارب من

* كتاب المبتدأ^(٣٩) ، وهذا ما يُنقل عن الأستاذ/ هوريفيل أنه ينسب إلى وهب .

* كتاب العباد^(٤٠) ، وهذا ما يروى في طبقات ابن سعد أنه لوهب .

* كتاب الإسرائيليات^(٤١) ، وهذا ما ينسب إليه للبعض .

* أحاديث الأنبياء^(٤٢) .

دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ

بداية، قبل الحديث عن دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ، لابد أن نبحث في العلاقة بين الفولكلور والتاريخ بصفة عامة .

فالفولكلور مرآة للرحلة التي يعيشها الناس، وتعبير عن أفكارهم وعواطفهم ومكونات نفوسهم وتصوير لأحلامهم وأمنياتهم وحياتهم بصفة عامة؛ أفراداً وجماعات سواء عاشوا في القرى أو في المدن، كما أنه يصور نظمهم الاقتصادية والاجتماعية وأساليبهم في مواجهة الحياة من حولهم^(٤٣) .

أما للتاريخ فهو الذي يظهر في مخلفات الماضي للمادة من آثار ومردودات، وقد تدخل فيها التقاليد والأعراف التي سلمت من عوادي الزمن، وحتى هذه التقاليد لا يمكن أن تدخل في باب الحقيقة التاريخية ما لم يتعرف المؤرخ على أصولها وصورها الماضية وتطورها من خلال سني الماضي فصرت لم طالت حتى الوقت الحاضر، على أن يستقيم هذا التطور مع الصورة التي ينتهي إليها في الحاضر، فهذه التقاليد والأعراف - إذا تأكد المؤرخ من بقائها سليمة من عوادي الزمن - مفيدة لبحثه التاريخي^(٤٤) ، إلا أن السابقين لم يلتزموا بذلك، ومن هنا أخذ عليهم ابن خلدون عدم تعمري الدقة في الأخبار وتقليد بعضهم بعضاً، ولهم غير مهتمين بالأجيال الناشئة، ولا وإقنين على توصيلات نسوة الدول والبحث عن أساليب تصنيفها وتعاقبها، ولا عابدين بالمران وأحوال الناس ومماهم^(٤٥) ، وبالتالي فهو يعد أول من تنبه إلى أن هناك علاقة بين الفولكلور والتاريخ، ومن ثم فهو يعد صاحب نظرية فولكلورية تمهد لهم أحداث التاريخ، وتشرح وقائعه، وتستنبط قضائاً ثابتة تنطق بالأفراد والجماعات والحكومات .

ولعل من أهم مظاهر هذه الصلة بين الفولكلور والتاريخ استخدام المؤرخ أسلوب العمل الميداني المتبع لدى الفولكلوريين والأنثروبولوجيين في تسجيل مآلاته التي يعتمد عليها في دراسته، ومن أمثلة ذلك ما قام به Webster عندما اصطحب تلاميذه في جامعة ماكيريدي بكامبالا إلى الأعراش والإدغال

ليجمع المأثورات الشفاهية من العجائز والمسنين وأهل القرى المتناثرة في أنحاء أوغندا^(٤٦) . يضاف إلى هذا أن الأسلوب، الذي اتبعه علماء المسلمين في جمع أحاديث الرسول (ﷺ) ، وتوثيقها، هو في صميمه، أسلوب فولكلوري .

وعليه، فإن المحاولات التي قام بها الباحثون في هذا المجال قد أفرزت تراثاً ملوفاً بالقصص المتعجزة والأساطير والمعتقدات. ومن هنا ، فإن تراثنا الشفائي العربي تراث فولكلوري، أو كما يقول د. أحمد مرسى (الأدب الشعبي والتاريخ)^(٤٧) : « الحقيقة أن من ينظر في الكتب العربية على تنوع مادتها سيجدها حافلة بالكثير مما نطلق عليه اليوم، في المصطلح المعاصر، أدباً شعبياً وعادات شعبية ظلت تروى شفاهية حقبة من الزمان حتى دوتت وبدأت عملية التأريخ حيث كانت البداية حول القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ومن ثم بدأ المسلمون يهتمون بجمع أخبار الأمم والشعوب التي ورد ذكرها في القرآن الكريم .

ونشأت حول ذلك حركة جمع وتصنيف خاصة مع نهاية القرن الأول للهجرة، وقد كانت هذه التجميعات هي ما اعتمد عليه كثير من المؤرخين، بعد ذلك في القرن الثاني وما تلاه، في كتاباتهم التاريخية^(٤٨) .

هذا ، ويؤشر ابن خلدون ، في مقدمته، إلى أن تفسير القرآن الكريم قد تضمن تضخماً شديداً ، في عصر التابعين، بالإسرائيليات وغيرها ؛ لكثرة من دخل من أهل الديانات الأخرى في الإسلام فضلاً عن ميل النفوس إلى سماع التفاصيل عما يشهر إليه القرآن من أخبار الأمم الغابرة والديانات السابقة^(٤٩) .

ويجئ القرن الثاني للهجرة ويظهر فيه اتجاه للكتابة عن الرسول (ﷺ) وحياته وجهاده في سبيل نشر الدعوة، ومن ثم ظهر بجانب تدوين الحديث الشريف فن جديد هو السيرة، ثم تطور أيضاً فن السيرة الشعبية. وهكذا بدأت أولى محاولات التأريخ في التراث العربي حول سيرة الرسول محمد، أساساً، على الحكايات والأقاصيص التي كان العرب يحفظونها عن ماسميه وروايات شهود العيان عن الفترة التي عاشها الرسول (ﷺ) . ولعل دواعي اهتمام العرب بتدوين تاريخهم راجعة إلى ما يلي^(٥٠):

- ١ - ترتيب وتنظيم تلك التراكمات المتزايدة من التراث .
- ٢ - الاهتمام بالفنون والآداب باعتبارها مظهر من مظاهر تحضر الأمم البالغة .

٣ - الرغبة في التواصل مع تراث الأجداد وإحداث الترابط بين الأجيال.

٤ - الصراع من أجل استعادة الحضارة العربية والدقوق، بما لها من تراث، على الأمم الأخرى.

٥ - الرغبة في التعليم والتثقف وإعداد الأجيال للمستقبل.

٦ - شعور بعض الخلفاء بالحاجة إلى التعرف على أخبار الملوك في الأمم الأخرى وسياستهم ونظامهم^(٥١).

٧ - الحاجة إلى تفهم سر القرآن والتعرف على دلالات ما تحكى من قصص^(٥٢).

ومن هنا، بدأ التاريخ يظهر إلى حيز الوجود، وبدأ الإحساس به يتكون في عقول الناس، وقد أخذ هذا الإحساس ينمو يوماً بعد يوم، ويتدرج شيئاً فشيئاً مختلفاً، أولاً، بحاضر من الفن كالحكايات والرسوم والأغاني والفنوش وما إلى ذلك؛ لينتج لنا، في النهاية، ذلك التاريخ بملاحمه وخصائصه التي نعرفه بها اليوم.

نعود إلى وهب بن منبه ونرى هل ما رواه عن أحوال خلق العالم والعرب البائدة وأخبار اليمن تاريخاً بالمعنى المتعارف عليه أم فولكلور قصصياً؟

الحقيقة أنه لا يمكن لباحث في تاريخ شعب من الشعوب أن يتجاهل التراث الذي يمكن أن يثير له الطريق لكي يستطلع فهم عقلية الشعب وعادات أفراده وهجائه عامة، مما يتيح له أن يدرس تاريخهم بشكل أسهل وأكثر يسراً؛ ذلك لأن الإنسان منذ فجر الإنسانية يقص على أبنائه وأحفاده قصص أسلافه معتزجة بأساطيره ومعتقداته. لكن، رغم ذلك، لا يمكن أن نعتبر هذا المأثور تاريخاً بالمعنى المتداول بينما أرونا سجد فيه صياغة للأحداث بالشكل المتعارف عليه، لكننا سجد ما يمكن أن يسمى، تجاوزاً، بالتاريخ الوجداني لهذه الفترة، وهو نمط ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ^(٥٣).

وعليه، فإن ما جاءنا عن وهب بن منبه هو مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية، لكنه ليس التاريخ نفسه؛ بل هو صياغة وجدانية للتاريخ، أو هو ما يمكن أن نطلق عليه التاريخ الاجتماعي؛ ذلك لأنه أوقفنا على أحوال المجتمع العربي عبر التاريخ من حيث دراسة التركيب الاجتماعي والبناء الطبقي

وتاريخ الطبقات والمعادن والتقاليد والحرف والصناع والأسواق والبديان السكاني وعوامل الزيادة والنقصان، كما حكى لنا عن أوضاع الأقليات وعلاقتها الاجتماعية والسياسية فضلاً عن القيم والسل والأخلاقيات التي حركت المجتمع في عصر من عصور التاريخ، وكذا أيضاً تداوله للجوانب السياسية والاقتصادية والفكرية في حياة المجتمع العربي من حيث تأثيرها على حركة المجتمع.

نعم، كانت له رؤاه الخاصة بمحاولة إثبات فضل اليمينيين على غيرهم ومحاولة إثبات تنبؤ اليمينيين بالرسالة والرسول وإيمان ملوكهم الأقدمين بمحمد ورسالته، وكذا، أيضاً، تدخلاته السافرة في تفسير القرآن الكريم وما يعرف بالإسرائيليات، الأمر الذي جعل كثيراً من الباحثين يعدونه مرجعاً مهماً في رواية الإسرائيليات أو (القصص الإسرائيلية). إلا أن هذا كله لا يُلحِى رفض ما رواه، بل نراه تفاعلاً بين الفن والتاريخ، بين الشاعر والحقائقي، وهذا ما يمكن تسميته بـ (الرؤية النفسية الشعبية للتاريخ)^(٥٤).

ومن ثم، فإن الفولكلور والتاريخ (من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطاً بالإنسان) فالتاريخ يهتف وراء الإنسان من عصر إلى عصر باحثاً ومفسراً عن حقيقة الإنسان في محاولة دائمة لأن يفهم الإنسان ويفهم الإنسان ماهيته وحقيقة دوره في هذا الكون^(٥٥).

أما الفولكلور فهو فنون ومعتقدات وأنماط السلوك التي يعبر بها الإنسان.

وهذا بالفعل ما دار حوله وهب بن منبه، فكان باحثاً ومفسراً عن حقيقة الإنسان العربي، وباحثاً عن فنونه ومعتقدات وأنماط سلوكه بأسلوب فولكلوري.

وبالتالي، كان ابن منبه رائداً في التاريخ الاجتماعي، ورائداً في الفولكلور العربي؛ فهو -بعد من كتاب التاريخ المصريين باسم Sagraphi، لأنه يكتب التاريخ مزوجاً بالقصص والأساطير^(٥٦).

أى أنه أبس التاريخ ثوباً فولكلورياً؛ وعندما كان التمييز فيه بين الحقيقة وغير الحقيقة صعباً زادت قيمته الفنية؛ لأن هذه الصعوبة ما هي إلا وسيلة من وسائل الجذب والتشويق لهذا التراث.

الهوامش

- (١) أمين فؤاد سيد ، مصادر تاريخ اليمن في العصر الإسلامي، المعهد العلمي للدراسات الشرقية بالقاهرة، سنة ١٩٧٤م، ص ٥٥.
- (٢) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٤، بغداد سنة ١٩٥٠م، ص ٥٥٧.
- (٣) المصدر السابق، ج ١، ص ٨٥.
- (٤) أمين فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص ٥٥.
- (٥) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٣، ص ٥٢٩، ج ٤، ص ٥٥٦، ص ٥٥٧.
- (٦) أمين فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص ٥٥.
- (٧) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب، ج ١، ص ٣١٨، نقلًا عن ابن كثير، الطرף، ص ٢٥.
- (٨) وهب بن منبه، التهجان في ملوك حمير: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، سنة ١٩٧٩م، ص ٩.
- (٩) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب، ج ٦، ص ٥٦٥.
- (١٠) المسعودي، مروج الذهب، ج ٣، ص ١٦٦، دار الصرخة، بيروت.
- (١١) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب، ج ١، ص ٨٥.
- (١٢) تفسر الفطرية، ج ٢، ص ١٠٢، وسمان الأرشامي هو أسقف بيت أورشام في بلاد فارس وكان منسحقها في المنطق الأرسطوطاليسي وجذبا لا يكف حتى لدرجة أنه لقب بالفيلسوف الفارسي أو المجادل الفارسي. هذا وله رسالة تدور حول اضطهاد المسيحيين في نهران علي يد ملك اليمن اليهودي ذي نواس سنة ٥٢٣م سنة ٥٢٤م. وكذلك الاضطهاد الذي هو موضوع سورة البقرة في القرآن الكريم، وكذب الرسالة بالثقة السريانية وترجمتها لنص يوحنا عزو كاتم أسرار البطريركية الأنطاكية السريانية، ونشرها بعتوان شهداء نهران في مجلة للشرق سنة ٣١ - ١٩٢٧م. راجع أمين فؤاد سيد، تاريخ مصادر اليمن، ص ٥١ - ٥٢.
- (١٣) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب، ج ١، ص ٨٦.
- (١٤) د. جواد علي، المفضل في تاريخ العرب، ج ١، ص ٥٦٤، ص ٥٦٥.
- (١٥) فاروق خورشيد، د. محمد ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات لآراء، ص ٩٣.
- (١٦) راجع في هذا الموضوع:
- ١ - المسعودي، مروج الذهب، ج ٢، دار الصرخة، بيروت.
- ٢ - د. عبدالله محمد السيف، الحياة الاقتصادية والاجتماعية في نجد والحجاز في العصر الأموي، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.
- (١٧) فاروق خورشيد، في الزاوية الحربية، عصر التجميع، ص ٨٠.
- (١٨) المصدر السابق، ص ٦٤.
- (١٩) د. حسين نصار، نشأة الكنديين الفارسيين عند العرب.
- (٢٠) فاروق خورشيد، في الزاوية الحربية، ص ٨١.
- (٢١) وهب بن منبه، التهجان في ملوك حمير: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، سنة ١٩٧٩م.
- (٢٢) فاروق خورشيد، د. محمد ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، ص ٩٣.
- (٢٣) سيرة علي، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ص ٩ [السيرة المجازية].
- (٢٤) فاروق خورشيد، في الزاوية الحربية، عصر التجميع، ص ٥٥.
- (٢٥) المصدر السابق، ص ٧٦.
- (٢٦) المصدر السابق، ص ٨٨، ص ١٣٦.
- (٢٧) المصدر السابق، ص ١٣٧.

- (٧٨) المصدر السابق، ص ١٤٢، ص ١٤٤.
- (٧٩) سورة عنتره، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ص ٩ (السيرة المجازية).
- (٨٠) ابن عبد الأندلسي، نشرة الطب في تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ج ١، ص ٣٤ سنة ١٩٨٢ م.
- (٨١) أمين فؤاد سود، مصادر تاريخ اليمن، ص ٥٦، ص ٥٧.
- (٨٢) Nabia Abbot, Studies in al itary papyry, Vol. Historical texts (chicago, 1957).
- (٨٣) المصدر السابق، ص ٥٦، ص ٥٧.
- (٨٤) فاروق خورشيد، د. محمود زعني - فن كتابة السورة الشعبية، منشورات لقرأ سنة ١٩٨٠ م - ص ٩٣.
- (٨٥) د. نبيلة إبراهيم، للدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص ١١٣.
- (٨٦) راجع: فاروق خورشيد، في الرواية العربية، ص ١٨٤: ١٨٨. للاستفادة واستكشاف الأمور.
- (٨٧) أمين فؤاد سود، مصادر تاريخ اليمن، ص ٥٦، ص ٥٧.
- (٨٨) جواد عطى، الفصل في تاريخ العرب، مصدر سابق، ص ٨٦، ج ١، نقلًا عن الإرشاد، ج ٧، ص ٢٣٧.
- (٨٩) (٤٠)، (٤١) فاروق خورشيد، في الرواية العربية، ص ١٤٤، ص ١٤٥.
- (٩٠) محسن يوسف - الظواهر النصصية عند العرب، دار الفكرة، اللاذقية، سوريا، ص ٥١.
- (٩١) د. أحمد مرسى، دراسة حول كتاب بان فانسبا، المأثورات الشفاهية، دار الثقافة للطبع والنشر، سنة ١٩٨١ م، ص ٦٢.
- (٩٢) د. حسين قرزعي للبحار، التاريخ والسيرة، المكتبة الثقافية، ص ١٠٠ ص ١١.
- (٩٣) راجع: ابن خلدون، المقدمة، دار الهلال، بيروت، ص ١٧.
- (٩٤) د. أحمد مرسى، المأثورات الشفاهية، مصدر سابق، ص ٣٠.
- (٩٥) المصدر السابق، ص ٦٤.
- (٩٦) المصدر السابق، ص ٦٤: ٦٦.
- (٩٧) ابن خلدون، المقدمة، دار الهلال، بيروت، ص ٢٧٩.
- (٩٨) د. محمود زعني، طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، ص ٣٤١، ص ٣٤٦.
- (٩٩) أحمد أمين، فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ص ١٨٤، ص ١٨٥.
- (١٠٠) فاروق خورشيد، في الرواية العربية، ص ٧٨.
- (١٠١) د. قاسم عبد قاسم، بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٨٦ م، ص ٧٤.
- (١٠٢) المصدر السابق، ص ٧٥.
- (١٠٣) المصدر السابق، ص ٥.
- (١٠٤) أمين فؤاد سود، مصادر تاريخ اليمن، ص ٥٥.



بلاغة الطير .. بلاغة الهوى حول فلسفة الخيال الشعبي في نص قدير

د. وليد منير

النص:

قال الشيخ أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القارئ في كتابه (مصارع العشاق):

أخبرنا أبو علي محمد بن الحسين الجازي بقراءتي عليه قال: حدثنا أبو الفرج المعالي بن زكريا الجريري قال: حدثنا الحسين بن القاسم الكوكبي قال: حدثني أبو علي محرز بن أحمد الكاتب قال: حدثني محمد بن معلم السعدي قال: وجه إلى يحيى بن أئثم يوماً فقصت إليه، وإذا عن يمينه قمطرة^(١) مجلدة، فجلست، فقال: افتح هذه القمطرة، ففتحتها، فإذا شيء قد خرج منها، رأسه رأس إنسان، وهو من سرتة إلى أسفله خفقة زاغ^(٢)، وفي صدره وظاهره سلعان^(٣)، فكبرت وهللت، وفزعته، ويحيى يضطك، فقال لي بلسان فصيح طلق ذلك:

أنا ابن الليل والنهار
ن والنشوة والقهوة
ولا يحسن لي سطوة

أنا الزاغ أبو عجرة
أحب الراح والريح
فلا عذر يدي يخشى

(١) القمطرة: مانتان فيها الكتب.

(٢) الزاغ: غراب صغير ريش ظهره وبطنه أبيض.

(٣) السلعة: الذئدة.

ولى أشيراء تمسقط
فمنها سلمة فى الظه
وأما السلمة الأخرى
لماشك جميع الناس فسد

رف يوم العرس والدعووه
ر لاتمسقها الفروه
فلو كانت لها عروه
هها أنها ركسووه

ثم قال ياكله أنشدنى شعر غزلاً؟ فقال لى يحيى: قد أنشدك الزاغ، فأنشده، فأنشدته:

أعرك أن أنذنت ثم تكابعت
وأكثرت حتى قلت ليس بصارى

تلوب فلم أهجره، ثم ذلوب
وقد يضرم الإنسان وهو حبيب

فصاح: زاغ زاغ زاغ، وهار، ثم سقط فى القمطرة. فقلت ليحيى: أعز الله القاضى، وعاشق أيضاً! فضحك. قلت: أيها القاضى! ما هذا؟ هو ماتراه، وجهه به صاحب اليمن إلى أمير المؤمنين، وما رآه بعد، وكتب كتاباً لم أفضضه، وأظن أنه ذكر فى الكتاب شأنه وحاله.

المعجب والطرافة والحكمة

يأخذ إصطاق الطير موقعه - دوماً - فى ملتقى هذه العناصر الثلاثة أو تقاطعها: المعجب، والطرافة، والحكمة. فقد عكست حكايات «كيلة ودمنة»، بوصفها قصصاً شعبيةً بليغاً، تلك الخصائص بدرجة واحدة تقريباً وفى بعض قصص «الليالى»، يمثل لنا المثلث نفسه، ولكن بدرجات متفاوتة، فوطئ المعجب على الحكمة أو تطفئ الحكمة على الطرافة... وهكذا.

هنا، فى ذلك النص، يبرز وضع أسكتللى هو تسليم مسيق بحدوث الواقعة. ويمزج التوثيق بالسرد المتمسك هذا للتصميم، كما أن الشخصيتين السوفيتين لنا: شخصية المؤلف حسين بن أحمد السراج وشخصية القاضى يحيى بن أكرم تؤكدان بحضورهما التاريخى وشرتهما مصداقية الحدث.

هذه الفدعة المحكمة تجعلنا نصدق! بل إننى أفترض أن شيخنا السراج كان يصدق كذلك ما أنهى فى كتابه البديع. ما معنى ذلك؟ إن معناه - ببساطة - أن الخيال الشعبى يعثر على نموذجته الأصيلة بما هو تحول من قوة إلى فعل، من خرافة مروية إلى واقع عياني، فى لحظة تحول الحديث الشفاهى المتكرر بالانتقال (حدثنا فلان عن فلان عن فلان) إلى كتابة مدونة بمداد كاتب واحد. وذلك ما لاجده فى الصيغة الافتتاحية لكتاب «كيلة ودمنة»: «قال ديشليم الملك لويديا الفيلسوف، اضرب لى مثلاً أو الصيغة الافتتاحية لكتاب «الليالى»:

لبلغنى أيها الملك السعيد! . فالملك يفصل بداية بين موضوع الرواية وتوهم وقوعها بالفعل، والإبلاغ المجهل يتقدم على ضرب الملل خطوة؛ إذ يصحنا فى توهم مصنوع، ولكن (أخبرنا) و(حدثنا) فعلان ليقين بنا فى قلب السخبر به أو المحدث عنه بوصفه ما كان، ومن ثم ما يمكن أن يكون مرة أخرى. ولابد أن نلقت إلى المرجعية اللافتة فى هذه الصيغة؛ إذ إنها تؤسس صدقها على محاكاة سدد الحديث النبوى الشريف، وتعمل - كلما طالت سلسلة العدة - على توثيق سدها بمطويعين يفترض كونهم رواة نقاة.

إن الخاصية السحرية للنص تتبع من العقلية السحرية للقاتل. كل ما نستطيع أن نتخيله موجود بالفعل. هذا هو المغزى المصيق لروح الكلام. ولم لا؟ ليس خرق المؤلف يصبح مألوفاً إذا تكرر أو تواتر؟ وما مبرر أن يظل الاستثناء استثناءً إذا صار قانوناً؟ ولوعى شيخنا السراج بدور التكرار والتواتر فى إثبات ما هو عرضة للنفي والإنكار، فعد أورد النص مرتين: الأولى تحت عنوان (الزاغ الشاعر العاشق)، والثانية تحت عنوان (الزاغ فى رواية أخرى). وفى الرواية الثانية يأتى السدد على هذا النحو: أخبرنا أبو عبدالله الحسين محمد بن طاهر الدقاق قال: أخبرنا الأمير أبو الحسن أحمد بن محمد الكفنى بالله قال: حدثنا جحظة قال: أخبرنى بعض بنى الرضا قال: قال على بن محمد: دخلت على أحمد بن أبى دؤاد، وعن يمينه قعطر مجلد..... إلخ. والاختلاف البسيط بين الروايتين ينحصر فى تحول شخصية القاضى

يحبى بن أكرم إلى شخصية أحمد بن أبي دؤاد، وتحول شخصية محمد بن مسلم إلى شخصية علي بن محمد، وتغير أبيات الغزل على لسان الضيف المقتول للاب إلى :

وليل في جوانبه فضول من الإقلام أطلس غيبهاني
كان لجومه دمع جيبس تترلق بين ألبان الغواني

أما الاختلافات القليلة الأخرى فهي اختلافات شكلية محض لا تؤثر في جوهر موضوعنا.

تري، ماذا يمنع الحدث من وقوعه مرتين، مادام قد وقع في المرتين على هيئة واحدة؟ وماذا يمنع وقوع الحدث لشخصين مختلفين في ظرفين مختلفين، وأن يرويه، بالتالي، عليهما رواية مختلفون؟ لا شيء بالطبع، هذا ما يقوله المعلق. فماذا لو أتبع شيخنا السراج هاتين الروايتين بنص آخر مختلف له هذا العنوان (البطل الناطق)، وله من سند الرواية وتحديد الزمن ما يؤكد صدقه، فضلاً عن كون الواقعة تفسيراً نادرًا لنص قرأني كريم؟ نقرأ:

أخبرنا القاضي أبو علي زيد بن أبي حبيب وكثير سنة خمس وخمسين وأربع مائة بقرائه عليه قال: أخبرنا أبو محمد الحسن بن عمر بن علي بن زريق الجبائي قال: حدثنا أبو الفرج محمد بن سعيد بن عمران قال: حدثنا أبو بكر أحمد بن علي بن محمد الطوسي الحافظ قال: حدثنا سليمان بن عبد الملك قال: حدثنا مروان بن دولة قال:

حدثنا الحارث بن عطية عن موسى بن عبيدة عن عطاء في قوله: «ولقد همت به وهم بها». قال: كان لها بطل في قفص، إذا نظر إليها صفر لها، فلما رأها قد دعت يوسف، عليه السلام، إلى نفسها، ناداه بالعبرانية: يا يوسف لا تزن، فإن الطير فينا إذا زنى تئثر ريشه.

ليس من قبيل المصادفة أن ترتبط - دوماً - بلاغة الطير ببلاغة الهوى، سلباً أو إيجاباً، تقاطعاً أو توازياً، حكا أو حسناً. واطناً نذكر ما حواه (معلق الطير) للمصنف الإسلامي الكبير فريد الدين العطار من تواضع حميم بين رمز الطير وموضوع العشق.

يتحول الخيال إلى واقع؛ إذ يتحول إلى منطق. بيد أن الطير المحبوس في قفصه القاتن أو في قفص «لواحه» يشي - على النقيض من طير فريد الدين - بحريته السلبية دون أن يعن استبداده أو رفضه. انزاع والبطل يقرضان أن لهما دوراً مهماً في تعلم الإنسان ما لم يعلم، ولذلك فهما يضحيان بحلم

الحرية ويستسلمان للمتطرة والقفص. أما العارف فريد الدين قليس في حاجة إلى المعرفة. هو في حاجة - بالمصطلح الصوفي - إلى «التعرف»؛ لذلك فهو نفسه ذلك الطير الذي عاد - كما يقول - إلى البقاء بعد الغناء، وذاب في ناموس الاتحاد البهي بالوجود الأعلى؛ إذ اكتشف كيف يحو وجود ذاته بالحب.

الزأغ محب مسكين يذرق من الفكاكة والتعنت إلى الوجد والشجي. والبطل قديس يخلق بحكمة الله، ولكنه محب أيضاً «إذا نظر إليها صفر لها». وكلاهما يمتلك بلاغة الكلام غير أن أولهما يطلب السماع من العشق وثانيهما يبادر إلى إشباع العشق بتلقين الفصيلة. ولعلنا نشعر أن كليهما عذري عفيف؛ الأول عن طريق رد الفعل العاطفي الذي يشبه ردود الفعل العاطفية للمجنون وجميل وعروة، والثاني عن طريق الحكمة الدينية.

تأتي الطرافة، ويولد المحب، من مفاجأة السامع باللسان المشترك؛ فالزأغ يكلم العربي بالعربية والبطل يكلم يوسف بالعبرانية. وتتضاعف طرافة الزأغ بصورته السخيرة (رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقه زأغ). وهو يتصور المحب بظلاله لغزح الرجل في الرواية الأولى، وبظلاله لدمشقه للكمامة في الرواية الثانية حيث يقول أحمد بن أبي دؤاد نفسه لصيفه: اكشف وانظر العجب. والزأغ، في الرواية الأولى، هدية لأمر المؤمنين من صاحب اليمين، وفي الرواية الثانية تحلة مقتاة لابن أبي دؤاد. إنه، في الحالين، كائن نادر مطلوب للفرجة. وهو يؤكد - عبر الفرجة - ثنائية رفيعية المستوى لدى العربي القديم: الشعر والعشق، ويحتمل على فرضية البهلوان أو المهرج لوضع نفسه في مكانة سيده ذاته، بل يجازها من خلال تلقين السيد والضيف درساً في المحب والطرافة والحكمة.

كيف يتكلسف الخيال الشعبي؟

يقول تزفيلدان تودوروف في مقال لافيت عن «البشر/ القصص»، في ألف ليلة وليلة: إن الشخصية في الفولكلور ليست بالضرورة محدداً للفعل كما يزعم هنري جيمس كما أن الحكاية ليست وصفاً للسمات الشخصية درماً، ولكن الشخصية هي القصة المحتملة؛ قصة حياة الشخصية نفسها. ما القصة المحتملة؟ أبست هي الخيال المحتمل؟ وإذا كانت كذلك. أفلا تكون الشخصية - وفقاً لتودوروف - تجسيداً لعالم الخيال الاحتمالي في أبعاده المنظورة؟

إن الحمام الذي يحمل رسائل الحب في (طوق الحمامة) لا ينحزم يجعل من الواقع نفسه مراً متقللاً.

والرسالة الإعلامية للنص نفسه في كتاب ابن حزم تتخذ من «الرسالة التي تتطوى على سر مريضاً لها. وعلينا حينئذ أن نحاول اكتشاف شيء واحد يثير الفضول والريبة الملحة في المعرفة: - ما الرسالة في الرسالة؟ وما لنا قد ولجنا إلى عالم السر فقد صار في إمكاننا أن نتعرب من الغريبة، وأن نستنهض قوة الخيال لكي نستقطر اللذة، فتحدث مع ابن حزم عن «الحب في الذم» وعن «الحب بالوصف» وعن الاضطراب والخيل والموت والجنون. ولأن نقلد الحمام دور «السفيس» فما الذي يمنع أن يعتقد الغرباء دور «العاشق» انطريف، ما دام عالم الطير وعالم الإنسان قد امتزجا وتولجا إلى هذا الحد؟

في «حكاية تطلق بالطيور» يتحدث طير الماء، في ألف ليلة وليلة، إلى السلف، ويحدث السلف إليه. بل إن طير الماء ينشد بلغة فصيحة واصفاً حاله:

ولرب نازلة يضيق لها الفنى

ذرعاً وعدد الله منها المخرج

وفي «حكاية ما حدث بين البوم والفرخان»، في كناية ودمنة، وهو مائل الصدور الذي لا يغير به، يستطيع الغرباء الحكم أن يقتصر على الشر والهوان بحكمته، وسعة هيلته، وقدرته على المناورة والملازمة والخداع.

شخصية الطائر والحيران، إذن، تمتلك - في الخيال الشعبي - إمكانات باهرة على مستوى الوعي والفعل معاً. وقد تفوق هذه الإمكانيات - أحياناً - إمكانات الإنسان لأنها تجمع بين صورة الحياة الإنسانية وصورة الحياة للغايرة للحياة الإنسانية، وتمثل هذه المفارقة المذهلة حلاً متصاعداً على إنتاج الغريبة «رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقه زاغ». إن الطفرة «السيبريالية»، هذا، ليست ارتجالاً، وليست لوحة فائقة التبرير أو السبب، بل هي المنطق الطبيعي لحالة المفارقة؛ لوجود يعلو - وفقاً لحاجاته - على شروط الوجود الإنساني المحدود، ولكنه يدعمه ويرفعه بالخبرة والمتعة والتأثير. وكيف لا؟ وقد ابتكر الإنسان نفسه ذلك الوجود المفارق، وجعله جزءاً من واقعه.

يا طالع الشجرة هات لي مفاك بقرة
تحلب وتسقيني بالمعلقة الصيني

أليس نداء الإنسان ذاته استدعاءً لعالم التضاد واستحضاراً له؟ أليس عالم التضاد - بذلك المعنى - هو عالم الخيال الاحتمالي الذي يجرح تضادات الواقع المريرة، ويجعله قابلة لإعادة التشكيل على نحو يجعل من التناقض تجانساً سائفاً؟! والنكتة التي تنفجر من حلقة التضاد هي التي تهدد مرارات أشواقنا، فضحك بدلاً من أن نكفي، تسملي بالحلب بدلاً من أن نرثيه رثاءً مأساوياً، وتنفجر على الزاغ العاشق كما تنفجر على مناهة أسطورية، تعلم للطرافة والعطف والحكمة، وتصبح أكثر فهماً للالتباس. إن الإدماج، بالمعنى النفسي، هو الذي يخلصنا. فيما يبدو - من جمود الأحادية وتصلبها. يقول «برجسون» في كتابه (الصنم): «لا شيء هزلي خارج ما هو بشري بشكل خاص... ربما نصفك من حيوان؛ لأننا نكون قد عثرنا على موقف كموقف الإنسان أو على تعبير كعبير البشر. نصفك من قبة؛ ولكننا نقصد عندئذ الهزة، لا من قطعة اللباد أو القش، بل من الشكل الذي أعطاه إياه الإنسان، بل من اللزوة البشرية أو الجموح البشري الذي ارتداه قالبها. لماذا لم تلت هذه الواقعة المهمة بهذا المقدار، على بساطتها، انتباه الفلاسفة؟ العديد منهم عرّف الإنسان بأنه «حيوان يعرف كيف يضحك». وكان بإمكانهم أيضاً تعريفه بأنه حيوان يضحك، فإذا توصل حيوان ما، أو مطلق شيء جامد إلى هذه المرتبة، فيفضل المشابهة مع الإنسان، ويفضل الطابع الذي تركه الإنسان فيه أو يفضل الاستعمال الذي اتخذته الإنسان بشأنه.

إن الزاغ العاشق «سليل رغبة الأسد ولبوته، لا يستعير اللسان الشاعر للإنسان فقط، ولكنه يحب، أيضاً، الخمر والريحان والقهوة، أي إنه يستعير - إضافة إلى اللسان - المزاج الحسي أو العصبى للإنسان، ويطلب مثله النشوة. وهو يصل، بهويته الجسدية، بين الحيوان (الثيل واللبوة) والجماد (الزركة) - إياه الجلد الذي يفرغ فيه الماء - عبر التشابه الثلاث مع الإنسان نفسه (رأسه رأس إنسان). وهو - قبل ذلك وبعدة - طائر يطير بجناحيه، ويكسب اسمه الأصلي وصفته الجوهريّة من كونه غريباً، أو نوعاً خاصاً من أنواع الفريان (ريش ظهره ويطنه أبيض). وكنيته (أبو عروة) إشارة مخصصة - أيضاً - إلى نوع من أنواع صناعة الطعام الحلو الذي يعتمد، أساساً، على ثمر الخيل (البليج). الزاغ - فيما يبدو - يطرح على قسنا قفلاً طبيعياً كونياً شاملاً. ومن ثم فإن حكمة الحب أو بلاغة الهوى تتفتح داخل الوجود كله وتضفر عليه. لذلك فإن «ذنوب الحب» وانصرام الحبيب، وسماحة قلب المعجب

وَأَرَقُ اللَّيْلِ، وَدَمُوحُ الْفَوَائِيهِ الْحَبِيسَةِ كَالْجَدُومِ، تَفْضَحُ صَوْبَةَ
الرُّوْحِ أَوْ صَبِيحَةَ الْأُسَى وَتَسْكِبُ الْأَشْجَانَ كَالْمَاءِ فِي الرُّكُودِ،
ثُمَّ تَنْفَعُ بِكَائِنِ الْخَيَالِ الْعَجِيبِ إِلَى الْاِخْتِهَامِ مَرَّةً أُخْرَى «فِي
قَمْطَرَةِ الْكُتُبِ»، كَأَنَّ تَحْرِيكَ الْفُكْرَى يَبْذُرُ عَنْ صَرَخَةِ
الْخَيَالِ مِمَّا يَعْجِدُ «فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ - الْمَقْهَرِ الْعَرْنَى
الْغَرِيبِ لِذَلِكَ الْخَيَالِ إِلَى الرَّمْزِيَّةِ الْخَفِيَّةِ لِلْمَعْرِفَةِ. هَلْ
انْزَلْنَا - هَكَذَا - مِنَ الضَّحْكِ إِلَى الشُّجْنِ وَالْحُزْنِ؟ هَلْ ابْتَعَدْنَا
عَنْ «يَوْمِ الْعَرَسِ وَالْدَعْوَةِ» لِنَقْتَرِبَ مِنْ لَوَاصِحِ الْأَحْلَامِ
وَالْأَمْنِيَّاتِ الْغَارِبَةِ؟ لَيْسَ تَمَامًا بِالطَّبِيعِ. أُخْرَى بِنَا أَنْ نَقُولَ إِنَّمَا
جَذِبْنَا الوجودَ الْغَرِيبَ بِأَبْعَادِهِ كُلِّهَا، الْمَيُونَانِيَّةِ وَالنَّبَاتِيَّةِ وَالطَّبِيعِيَّةِ
وَالْإِنْسَانِيَّةِ وَالْجَمَادِيَّةِ، إِلَى مَنَاطِقِ الْاِخْتِهَامِ النَّوْجِيِّ مَرَّةً
أُخْرَى عِبرَ الْجَوْهَرِ الْمُشْتَرَكِ: الْحُبِّ، لِنَدْنُلَ عَلَى أَنَّ الْخَطَأَ
وَالْفَقْدَانِ وَالرَّوَاغَ جُزْءٌ مِنَ طَبِيعَةِ الوجودِ ذَاتِهِ؛ فَالزَّوْغُ
(وَلَا حُظَّ دَلَالَةِ التَّسْمِيَةِ بِمَا تَطْطَوِي عَلَيْهِ مِنْ اِرْتِبَاطٍ بِالزَّيْفِ
وَالرَّيْوَغَانِ) قَدْ قَفَزَ - بَدَأَ - مِنْ «قَمْطَرَةِ الْكُتُبِ الْمَجْلُودَةِ» لِيُطْلُقَ
عَنْ غُرَابِهِ اللَّثْمَ لِنَتَفَضَّلَ عَنْ صَمِيمِ حَيَاتِنَا بِمَا تَطْطَوِي عَلَيْهِ
مِنْ عَشْقٍ وَحِكْمَةٍ وَبَلَاعَةٍ وَمَقْطُوطٍ وَتَرْدٍ وَأَخْطَاءٍ ثُمَّ عَادَ - فِي
الْنَهَايَةِ - فَاخْتِبَاءً سَرِيعًا كَالْمَمْسُوسِ فِي الْقَمْطَرَةِ ذَلَّتْهَا - إِنْ
النَّوْجِيَّ الْمَخْبُوءَ هُوَ النِّعَمِ الْأَوَّلِ وَالْمَصِيبِ الْآخِيرِ
لِمَا هُوَ الوجودُ الْجَامِعُ الَّذِي يَحْتَوِي الْوَاقِعَ وَالْخَيَالِ
يُوصِفُهُمَا شَيْئًا وَاحِدًا. وَابْتَسَمَ لِلرَّسَالَةِ، الَّتِي يَبْعَثُ بِهَا
صَاحِبُ الْيَمَنِ إِلَى أُمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ عِبرَ الْقَامُضِيِّ فِي الرِّوَايَةِ
الْأُولَى أَوْ الرِّسَالَةِ نَفْسَهَا الَّتِي يَمْلِكُهَا الْقَامُضِيُّ وَيُطْلِعُ عَلَيْهَا مَنْ
شَاءَ فِي الرِّوَايَةِ الثَّانِيَةِ، إِلَّا تَغْيِيلًا لِلْعَلَاقَةِ الصَّافِيَةِ بَيْنَ الْحَقِيقَةِ

وخصوصية امتلاكها أو تفسيرها وتأويلها؛ فالحقيقة -
بما تَطْطَوِي عَلَيْهِ مِنْ خَيَالٍ أَغْرَبَ مِنَ الْوَاقِعِ، أَوْ رَاقِعٍ أَغْرَبَ
مِنَ الْخَيَالِ - لَيْسَتْ مَشَاعًا سَارِيًا بَيْنَ النَّاسِ، وَلَكِنَّهَا سُلْطَةٌ تَغْرُنُ
النَّفْرَابَةَ وَالْحَالِ بِوَضْعٍ مَعْرِفِي خَاصٍّ يَصِلُحُ فِيهَا بَعْدَ أَنْ يَكُونَ
مَذَارًا لِلْمَلْسَلِ وَاللَّهْلِ وَفَقًّا لِنُشُورِ حَيَاتِهِ؛ فَمَنْ مُحَمَّدٌ بْنُ مُسْلِمٍ
إِلَى مُحَمَّدِ بْنِ الْحُسَيْنِ الْجَازِرِيِّ، وَمَنْ بَعْضُ بَنِي الرُّضَا عَنْ
عَلِيِّ بْنِ مُحَمَّدٍ إِلَى مُحَمَّدِ بْنِ طَاهِرِ الدُّنَاقِ تَنْتَقِلُ الرِّسَالَةُ
لِنَتَقَالَ مَقْعًا بِأَهْلِيَّةٍ وَخَبْرَةٍ مَا، تَمَامًا كَمَا هُوَ الْحَالُ بَيْنَ فَرِيدَةِ
النِّسَاءِ شَهْرَزَادَ وَالْمَلِكِ شَهْرِيَارَ أَوْ بَيْنَ الْفَلَسَافَةِ الْعَظِيمِ بِيَدِهَا
وَالْمَلِكِ الْعَظِيمِ دِيشَامِ؛ فَالْأَهْلِيَّةِ وَالرَّجَاةِ وَالِاسْتِحْقَاقِ
الْاجْتِمَاعِيِّ وَالْخَبْرَةِ خُصَالِصِ لَازِمَةٌ مُتَوَلِّتَةٌ فِي الشَّخْصِيَّاتِ
الَّتِي تَعْرِفُ، قَدْ تَعَدَّ عَمَلِيَّةُ الْخُلُقِ الْأُسْطُورِيِّ بِمَذَابِ لُغَةِ دِفَاعِ
عَنِ الذَّاتِ كَمَا يَزُكُّ، كَمَا كِهُونٌ، دَلَامًا، أَوْ تَعَدَّ تَأْسِيسًا لِنَمُودَجِ
قَادِرٍ عَلَى حُلِّ التَّنَاقُضَاتِ الَّتِي تَعْتَرِي رُؤْيَا الْعَالَمِ كَمَا يَذْهَبُ
«شَحْرَارِيس»، وَلَكِنَّهَا، أَمْرًا، بِعَمَلِيَّةٍ أُرْكِيُولُوجِيٍّ، يَبْحَثُ عَنْ
طَبِيقَاتٍ أَعْمَقَ لِإِمْكَانَاتِ الْمَعْرِفَةِ الَّتِي تَنْشُدُ أَنْ تَجَاوِزَ الْحَدُودَ
الْفَاصِلَةَ بَيْنَ عَالَمِ الْإِنْسَانِ وَعَوَالِمِ الْكَوْنِ الْأُخْرَى. وَهِيَ - فِيهَا
وَرَاءَ الدِّقِّ النَّفْسِيِّ لِكَلَاكِهُونٍ وَلِلنَّسَقِ الْبِدَالِيِّ لَشَحْرَارِيسِ -
مَحَاطَلَةٌ وَاعِيَةٌ، كَمَا رَأَيْنَا فِي قِصَّتِنَا، لِنُوحِدَ مَسْتَوِيَّاتِ الوجودِ
الْمُتَبَايِعَةِ فِي بَنِيَّةٍ مُشْتَرَكَةٍ تَكُونُ فِيهَا هَذِهِ الْمَسْتَوِيَّاتُ أَكْثَرُ
اِقْتِرَابًا مِنْ بَعْضِهَا الْبَعْضِ، وَأَكْثَرُ تَعْبِيرًا فِيهَا بِجِلْهَا عَنْ قِيَمَةٍ
وَاحِدَةٍ أَوْ عِدَّةٍ مِنَ الْقِيَمِ الَّتِي تَسْبِغُ عَلَى الْحَيَاةِ مَصْدَاقَهَا،
فِيَنْفَصِلُ الْكَائِنُ عَنْ عَزْلِهِ - بِحِيلَةٍ رَاقِعَةٍ - لِيُتَحَصَلَ اِتِّصَالًا
مُسْتَمَرًّا بِكَلِيَّةِ الوجودِ.



النار والماء في الاحتفالات الأسبانية

رصد لظاهرة حريق دمية "لاس فاياس" في مدينة فالنسيا

د. طلعت شاهين

تمامًا ككل الطقوس التراثية الشعبية، لا يستطيع أحد أن يؤكد متى بدأت إقامة هذه الاحتفالات التي يطلق عليها اسم «لاس فاياس»، في مقاطعة فالنسيا الأسبانية الواقعة على الشواطئ الشرقية الأسبانية المطلة على البحر الأبيض المتوسط، وهي احتفالات تُقام فيها دمي يطلق عليها اسم «ninot»، يتم حرقها في منتصف ليلة التاسع عشر من مارس من كل عام، وهي ليلة الاحتفال بسان خوسيه (الكديس يوسف)، إلا أنها، طبقًا لما عثرنا عليه من وثائق حول هذه الظاهرة الطقسية، كانت معروفة بوصفها ظاهرة احتفالية منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادي^(١)، أي مع نهايات العهد الإسلامي في الأندلس وبداية الحقبة المسيحية الكاثوليكية التي أعقبت سقوط غرناطة، وإن كانت هناك بعض الروايات التي تعود بإقامة هذا الطقس إلى سنوات سابقة فتعود به إلى العهد العربي وقبل القرن العاشر الميلادي بقليل^(٢)، ولكن أول احتفال رسمي رئيسي أقيم في مدينة فالنسيا كان عام ١٣٥٥، ويمكن التثبت منه من خلال «الإعلان العام La publica crida»،^(٣) إلا أن هذا الاحتفال كان محدودًا وبقى على محدوديته، ولم يتخذ شكله الشعبي العام حتى أواخر القرن الرابع عشر، وهو الوقت الذي تحولت فيه الاحتفالات لتأخذ طابعًا عامًا أكثر شهرة ورمزية، بل امتدت شهرتها إلى مناطق أخرى مجاورة.

٣ - **نظرية النار والدمية:** وهي تعتمد أيضاً على نظرية النار ودورها في الحياة، ويؤكد فريزر عليها؛ لوجودها في الكثير من الطقوس الشعبية المنتشرة في العالم، ولكن هذه النظرية ترى أن الاحتفال بالنار كان منفصلاً عن الدمية (المروسة) التي كان لها احتفالها الخاص وما يتصل بها من خصوصية، ثم اجتمعا معاً في احتفالات مدينة فالنسيا، ومن مؤيدي هذه النظرية «بويس Boix»، «وتويج تورالبا Buig Toralba»^(١).

لكن الكاتب استبقى فيكتوريا Esteve Vectoria كتب عام ١٩٣٠ مقالاً تذكر فيه أن كل هذه النظريات حول الأصول الاحتفالية لـ «لاس فاياس» ما هي إلا «رومانسية» عربية^(٢)، وبعد مرور أكثر من ستين عاماً على هذا الرأي لا نستطيع التأكيد أو النفي لأى من هذه النظريات؛ نظراً لعدم وجود وثائق كافية يمكن أن تكشف لنا البدايات الأولى لهذه الاحتفالات، وأول الوثائق المكتوبة حول هذه الأصول تعود إلى سنوات قريبة من نهاية القرن الثامن عشر، وذكرها ورد في «خطاب ديوي Carat Misiva» يعود إلى العام ١٧٨٤، ومضمونه أن بعض السكان يصنعون نسي «لاس فاياس Las Fallas» في الأيام السابقة على احتفالات سان خويسيه (القدس يوسف)، ويقومونها أمام بيوتهم، ونظراً للخطر الذي كانت تمثله النار على هذه البيوت، وبناءً على نصيحة إدارة الإسكان، قررت البلدية إجبار الأهالي على نقل هذه الدمي لاس فاياس إلى الميدان والساحات»^(٣).

وإن كانت هذه الوثيقة لم تذكر الشكل الذي كانت عليه هذه الاحتفالات، إلا أنها تعتبر أهم وثيقة مكتوبة تذكر هذا النوع من الاحتفالات في فالنسيا، إلا أنها لم تكشف لنا عن الخلط الذي لازل البعض يراه بين هذه الاحتفالات، واحتفالات أخرى تعقد النار في طقوسها، ويطلق عليها «نار الدمار Las Hogueras»، وتعتبر الاحتفالات الرئيسية، الآن، في مدينة أليكانتي Alicante القريبة وما حولها من قرى صغيرة^(٤).

لكن أول إشارة عن الأشكال التي كانت عليها احتفالات «لاس فاياس» تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر، وهناك من وصف تلك الأشكال التي تقام بهذه المناسبة:

«ياكو يركب حصاناً، عائلة مجتمعة أثناء التلححية بخنزير، أسبانى وأسبانية يرقسان على أنغام الجيتار، عملاق يردى ملابس هولندية يدفع دُباً إلى الرقص على أنفاس شخص يقف على طبلة»^(٥)، وكل هذه الأشكال يتم تقديمها

وحول نشأة هذه الظاهرة الاحتفالية تعددت الروايات، إلا أن هذه الروايات لم تذكر، بشكل قاطع، أصلها ولا بداياتها الحقيقية تاريخياً، وإن كانت تعتبر، فقط، دليلاً على وجودها كما ذكرنا من قبل، وهو ما أشار إليه «سانشيس جوارنر Sanchis Guarnier» الذي ذكر أن هذا الاحتفال يعود إلى أصول عربية أو مستعربة mozarabismo، وأن كلمة «لاس فاياس Las Fallas» نفسها تعريب عن للاتينية، وأنها انتقلت إلى العربية بشكل ما، وكانت تعني «الشعلة» التي كانت تستخدم في الإضاءة داخل الحصون والقلاع، واستخدمها، بما تشير إليه، بدأ في عهد الملك «خايمي الأول Jaime I» الذي سيطر على مدينة فالنسيا بعد انتزاعها من أيدي العرب، وأن هذه الشعلة أو «الفايا La falla» كانت تستخدم في إثارة السجون التي صنعت الأسرى العرب الذين سقطوا في أيدي المسيحيين»^(٦).

هناك روايات أخرى تقول: إن مثل هذه الاحتفالات كانت تقام من وقت لآخر، وفي مناسبات مختلفة كما حدث عام ١٥٢٢ بمناسبة عودة الإمبراطور كارلوس الخامس إلى أسبانيا ظافراً، وأقيمت عام ١٥٢٥ بمناسبة نصرته في بافيا وأسره لفرنانيس الأول ملك فرنسا، وعام ١٥٣٨ بمناسبة الاحتفال بالموية الثالثة لانتزاع مدينة فالنسيا من أيدي المسلمين، وفي عام ١٥٤٥ بمناسبة ميلاد الأمير كارلوس، وفي عام ١٥٦٤ بمناسبة وصول فيليبس الثاني، وفي عام ١٥٨٠ بمناسبة معاقبة هذا الملك (فيليبس الثاني) من مرصده^(٧).

إلا أن الكثير من الباحثين شككوا في صحة هذه الروايات نظراً لعدم وجود وثائق رسمية تؤكد ما ذكر، حيث لم يقدم لنا أي منهم ما يشير إلى صحة ما ذكر؛ لذلك نجد أنفسنا إزاء نظريات ثلاث حول نشأة هذا الطقس الاحتفالي في مدينة فالنسيا الأسبانية وما حولها:

١ - **النظرية المهنية:** إن طائفة الدجاجرين كانت تصنع «لا فاياس» احتفالاً بأرباعيها وقديسها سان خويسيه (يوسف الدجاج)، وأصل هذا الاحتفال يعود إلى عهود قديمة جداً، وهذا يؤكد بحثة مثل «البردي»، و«بويس»، و«موراليس سان مارتين»، و«الميل»، و«خوسيه أمبرونا».

٢ - **النظرية الشمسية:** وهي تتعلق بالنار في الحياة القديمة وعلاقتها بالانقلاب الشمسي، وهي نوران أخذتها المسيحية عن الأديان القديمة وكرمتها في احتفالاتها بالقدسين خاصة «سان أنطونيو»، و«سان خويسيه»، و«سان خوان»، وأكبر مؤيدي هذه النظرية يجد دعماً لها عدد العالم الإنجليزي جيمس فريزر الذي يبرز هذه الرؤية في كتابه «الفن الذهبي».

بشكل ساخر وكاريكاتوري للعلاقات الاجتماعية بهدف النقد والهجاء أكثر من أي شيء آخر.

ويتذكر بعض الوثائق أن هذه الأشكال التي كانت بالحجم الطبيعي للإنسان، كان بعضها يتحرك طبقاً لميكانيزم خاص، وكانت هذه الدمى تقام على منصة منخفضة أو طاولات ترصع تحتها الأشياء القديمة القابلة للاشتعال السريع، وجوانب هذه المنصات مغطاة بورق مقو مدهور، أو بأقمشة تخفيها عن المارة، وعلى هذه الجوانب، أيضاً، كانت هناك بعض الجمل والأشعار التي توضح المعنى الذي ترمز إليه هذه الدمى.

ومن ناحية توثيق الاحتفالات الشعبية في أسبانيا بشكل عام وفالنسيا بشكل خاص، فقد لعبت الصحافة اليومية دوراً مهماً في هذا المجال، خاصة الاحتفال الخاص بـ «لاس فاياس»، فقد جاءت أول إشارة إلى هذه الاحتفالات في تاريخ سابق على القرن التاسع عشر من خلال صحيفة «دياريو دي فالنسيا» Diario de Valencia، وبالتحديد في العدد الصادر في ١٨ مارس ١٧٩٢، حيث نشرت مقالاً لمدير تحريرها القس «تراجيليا Traglia»، يدعي فيه أنه يرد على رسالة وصلت للصحيفة من مواطن يدعى «بونيفاتي كريستيانو»، حيث يصر المواطن عن أسفه لما يحدث في المدينة بمناسبة أعياد سان خوسيه (القديس يوسف) راعي المدينة، ويتخذ مدير التحرير من الزمالة ذريعة للهجوم على الاحتفال، فيقول: «لما في الوقت نفسه، وصفاً جزئياً لما كان عليه الاحتفال في ذلك الوقت، فيقول: «ذلك، قد قدم خدمة جليلة للباحثين بتوثيقه للاحتفال رغم أنه كان معادياً له فيما كتب، يقول المقال:

«... هذه المدينة تحاول دائماً أن تشير رأياً معادياً لجمهورها، لأنه لا يمكن السكوت على تلك الحماقات التي ترتكب في الأيام السابقة على الاحتفال بذكور سان خوسيه (القديس يوسف)، فشرار المدينة ومياديبها يترامح فيها أناس يقيمون «لاس فاياس» بجوار بيوتهم رغم أن ذلك غير مصرح به، إلا أنه من غير المقبول أن تتم هذه الأفعال التي لا تشرف المدينة، وتسمح بوقوع أحداث وكوارث مؤسفة، فهناك بيوت كثيرة مقامة على دعائم خشبية، ورغم ذلك هناك من يعلق هذه الدمى على هذه الدعائم، وهو ما قد يؤدي إلى حدوث حرائق في بيوت الجيران، ونرتجى إلى قاصتي المدينة ليرفق مثل هذه الأفعال، ويحرم إقامة الدمى والاحتفال بإحراقها في الشوارع الصغيرة والحارات الضيقة في تلك الأيام السابقة على أعياد سان خوسيه (القديس يوسف)»^(١١).

ثم نعلم، بعد ذلك، على خبر صحفي منشور عام ١٧٩٦، يشير إلى وجود هذه الاحتفالات، فيقول: إنه في الأيام القليلة

السابقة على الاحتفال بأعياد سان خوسيه (القديس يوسف) يتم عرض «سفالات الجماهير»، ثم يتم إحراقها في شكل دمي «فاياس»، وهي تمثل أشخاصاً ارتكبو حماقات أو أفعالاً شائنة استحقوا عليها عقاب الحريق^(١٢).

بعد ذلك أصبح نشر أنباء الاحتفال في الصحافة المحلية شيئاً معتاداً، مما يؤكد أنها أخذت شكلها الطبيعي بوصفها احتفالاً شعبياً معترفاً به في المدينة، ويمكن أن نحصل على وصف يكاد يكون كاملاً من خلال ما نشرته الصحافة في الفترة من ١٨٠٠ إلى ١٨٤٩، فقد نشرت شيئاً «المجلة الأسبوعية: «سيميناريو بيندوريسكو إسبانول» Semenario Pintoresco Espanol، الصادرة بتاريخ ٧ إبريل ١٨٣٩ مقالاً كتبه خوسيه فيلنتي أي كارابلنس تحت عنوان «الفايس المحلية والاستخدامات»، يتحدث فيه عن أهالي فالنسيا، فيقول:

«احتفالات «لاس فاياس» تبدأ قبيل عيد سان خوسيه (القديس يوسف)؛ ولهذا الهدف يقيم الدجاريون طاولات كبيرة في أكثر الأماكن ازدحاماً في المدينة، ويضعون عليها دمية أو أي شيء آخر يعجبون بشكله، مخلوفاً بالبارود وأشياء أخرى قابلة للاشتعال، وترتفع بعض التماثيل حتى تكاد تصل إلى الطابق الثاني في البيوت، ويضعونها يزيد على ذلك، ويتم تزيين القاعدة بأقمشة مرسومة ومكتوب عليها بعض الأشعار التي تمسخر من الوضع الذي عليه الدمى، وفي الليل يشعلون النار في تلك الأشكال بملابسها الفاخرة وشعرها الليرة، فتصير، في لحظات، عارية، وتنطلق الصوراريخ الدارية، ويصفق الجمهور، بينما تأكل النار ما بين ٣٠ إلى ٤٠ ذراعاً من الأقمشة، ثم تشتعل في الدمى الحزينة. وهذا الاحتفال هو تحية من النجارين لراعيهم سان خوسيه (القديس يوسف)، وهو أمر مرتبط بمعادة قديمة جداً كانت على زمن المسيحية الأولى»^(١٣).

ثم جاء بعد ذلك فرانيسكو دي باولا Francisco de Paula ليربط هذه الاحتفالات بالمدينة أو يبحثها على أنها احتفال خاص يتعلق بالمادات والتقاليد لسكان مدينة فالنسيا:

«العباب المراجيح يمكن أن تكون أعظم الأشياء التي تبقى في الذاكرة بموسيقاها، لكنها لا تستطيع أن تمحو من الذاكرة موسيقى مدينة السيد EL Cid (فالنسيا)، والتي تظل بقاياها في أركان الشوارع بعد الانتهاء من الاحتفال، وحينها تصبح للتزهات في الشوارع أرخص من العربات والسيارات العامة، وذلك الجمال في مشاهدة دمي «لاس فاياس» في أعياد سان خوسيه (القديس يوسف)، إنها احتفالات خاصة جداً لا تتشابه مع أية احتفالات أخرى في أي مكان»^(١٤).

دمى فى احتفالات «لاين فاياس» فى مدينة فالنسيا عام ١٩٩٢ .



دمية بارتفاع ٢٠ مترًا تمثل احتفالات أشبيلية عام ١٩٩٢ .

بداية من عام ١٨٤٩ بدأت الصحافة في الاهتمام بتلك الاحتفالات، فنذكر عدد الدمى التي تقام كل سنة، وتحدد الأماكن التي تقام فيها، وتصف الموضوعات التي تتناولها، وتعتقد بعضها وتقرظ البعض الآخر^(١٥).

وإضافة إلى تلك الدمى التي كان مصيرها الحريق دائماً، فقد حدث تطور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث قام المحامي وأستاذ القانون خوسيه برنات أي بالديوي Jose Birnat i Baldovi (١٨١٠ - ١٨٦٤) بإصدار كتيب صغير يشرح فيه الدمى التي شارك هو في وضع فكرتها، وأطلق على هذا الكتيب اسم «البريت دي فايلا Libret de Falla»، ثم بدأت هذه العادة في الانتشار بعد ذلك، حيث تخصص بعض الكتاب في كتابة مثل هذه المقدمات التي تشرح مضمون الدمى للجمهور، وكانت كلها مكتوبة باللغة الفالنسية^(١٦)، وكانت هذه الكتيبات تباع بقود قليلة تخصص لدعم اللجان المنظمة لهذه الاحتفالات.

وبدأت بعد ذلك تتكون لجان منظمة بشكل أفضل تقوم على الاحتفال بالتمويل وتطرح الأفكار على الفنانين الذين يقومون على إبداع الدمى، وتنظم هذه اللجان كان دقيقاً وتطور بطور هذه الاحتفالات، واتخذت شكلاً قانونياً معترفاً به. وكانت هذه اللجان تبدأ عملها منذ بدايات شهر مارس لتقيم الدمى في ليلة الاحتفال بسان خوسيه (للقدّيس يوسف) أو قبلها بقليل، أي قبل ليلة التاسع عشر من هذا الشهر، وهي الليلة التي تشهد حرق الدمى «لا كريما La Crema»، ويحضر عمل اللجان في جمع الأموال سواء عن طريق التبرع أو بطرح مزادات لبعض التبرعات المعينة، أو من خلال بيع قمصات من أوراق البانسب بين سكان الشارع أو الحارة التي تعمل اللجنة في إطارها، ثم يقوم أفراد اللجنة المنظمة بوضع الأفكار الرئيسية لشكل الدمى أو الموضوع المحدد الذي يكون موضع النقد وهدف السخرية لهذا العام، أو يعمل أفرادها مستشارين للفنانين الذين يتولون الجانب الإبداعي في عملية إقامة هذه الدمى وتشكيلها، وكانت هذه الدمى تقام في أحجام مختلفة كلها لا تزيد عن الحجم آدمي، ثم تطورت لجان هذه الاحتفالات بعد ذلك لتشمل الشاعر الذي يكتب أهازيجاً متفرقة تصخر من الدمى وتوضح ما غرض من الأشكال، إضافة إلى فرق الموسيقى التي تتولى العزف طوال أيام الاحتفالات^(١٧).

ويذكر الكاتب فرانيسكو خوسيه لوتش Francisco Jose Luch في مقال له عن «لا فايلا»، أن مدينة فالنسيا شهدت عام ١٩٢٩ تطوراً جديداً في احتفالاتها حيث أخذت الدمى أشكالاً أكثر تقدماً من الناحية الفنية، وذكر أيضاً خبرته من خلال المشاركة في الإعداد لها وعصويته لإحدى لجانها،

وقال إن فنانين معروفين في فالنسيا شاركوا ذلك العام في صنع الدمى، بل إن بعضهم صارت له شهرة كبيرة في هذا المجال، مما أدى إلى أن يصبح العمل أكثر تعقيداً، و يحتاج إلى وقت أطول حتى أنه أصبح يمتد ليصل إلى ستة أشهر، يتفرغ خلالها الفنانون ومساعدوهم لإنجاز الدمى، ويصل عدد الدمى المقامة في الساحات والميادين إلى أكثر من خمسين دمية في المدينة، كانت تصاكي بسخرية كل الحماقات التي يرتكها الناس^(١٨).

ظل عدد الدمى في المدينة يزداد من سنة إلى أخرى إلى أن وصل عام ١٩٣١ إلى حوالي الثمانين مجموعة، واتسع نطاق الاحتفال الزمني ليمتد إلى أسبوع كامل، تقام خلاله الدمى في الشوارع لإشاهدتها الجمهور خلال أيام العرض إلى يوم الحريق، فقد استمر هذا الاحتفال خلال عام ١٩٣٢ ليشمل الفترة من ١٣ إلى ٢٠ مارس، واشتملت برامج هذا الأسبوع على ألعاب نارية يومية ومولكب مصارعة الديوان، وأصبح يطلق على هذا الأسبوع اسم «La Semana Fallera»^(١٩).

ثم جاءت خطوة جديدة تهدف إلى توسيع دائرة الاهتمام بين الجماهير بهذه الاحتفالات، فقد قررت اللجان المنظمة أن تقيم مسودة كبرى لبعض الدمى الصغيرة الحجم يتم اختيارها من بين مشاهد دمى الاحتفال وبعضها في معرض خاص، ويتم التصويت للجماهير العام عليها لاختيار واحدة منها يتم العفو عنها لإيقاظها من الحريق، ويكتب لها الحياة، لتبقى رمزاً في المستقبل^(٢٠)، وكانت أول الدمى التي تم العفو عنها عام ١٩٣٤، وكانت تمثل «جدة عجوز ريفية وحفيدتها، تم اختياريها من بين الدمى التي كانت مقامة في ساحة السوق»^(٢١). لقيت هذه البدعة الجديدة معارضة من بعض الذين كانوا يرون أن هذه الدمى صنعت أساساً لتكون جزءاً من طقوس تعتمد في أول عناصرها على النار التي تلهم هذه الدمى التي يجب أن تكون وقوداً لها، ولتقوية حججهم قالوا: إن هذه الدمى مصنوعة من الورق والأقماش ومادتها أعدت للحريق ويخفى عليها أن تلبى، خاصة في حالة افتقاد الرعاية الخاصة التي يجب أن تتوفر لها للمحافظة عليها.

ولم يقتصر التطور على هذه الخطوات التي تلاهقت مع الزمن، بل أصاب احتفالات «لا فايلا»، الكثير من التطورات التي أدت إلى دخولها إلى ما يشبه الاحتراف، ومنذ تلك الفترة لم تعد الدمى والبارود هي سيدة الاحتفال، فقد أصبح هناك أبطال آخرون:

١ - للفنانين الذين يتفنون هذه الدمى طبقاً لأفكار اللجان الخاصة بالاحتفال وحسب رأيها، وأصبح عمل هؤلاء يمتد إلى

ما يقرب من امتداد العام نفسه، وارتفع عدد الندى إلى أكثر من مائتين، إضافة إلى عشرات الندى الصغيرة الخاصة بالصغار.

٢ - إزداد عدد الفرق الموسيقية المشاركة طوال الأيام الثلاثة الأخيرة، فكانت تعزف في الشوارع وتشارك في المسيرات.

٣ - إطلاق الصواريخ في الصباح La Desperta وفي منتصف النهار حيث تطلق الألعاب النارية من جديد Lamascleta، فتحدث ضجيجاً ودخاناً أبيض ورائحة محببة، وفي الليل تجري مرة أخرى معروفة الألعاب النارية El Cas- tello، لفتل السماء بالألوان^(٢٢).

وعندما جاءت الحرب الأهلية لتقسم البلاد بين القوات الشرعية التابعة للجمهورية في مقابل القوات العسكرية المتمردة التي كان يقودها الجنرال فرانكو، كانت فالنسيا من نصيب الجمهوريين الذين سيطروا عليها وعلى المناطق المحيطة بها لفترة طويلة، وأثناء هذه الحرب حاول البيض أن يقيم احتفالاً بهذه الندى، وتقرر أن يكون الموضوع السخرية من الجنرالات المتمردين الذين رفضوا شرعية الاستفتاء الشعبي الذي أنهى الملكية، لكن سكان المدينة تراجعوا عن فكرتهم عندما سمعوا ببرنامج الإنذاعة التي يسيطر عليها الجنرالات يحذر من إقامة مثل هذه الندى، حيث أكد البيان أن الجنرالات قامون بأنفسهم بحرق هذه الندى، وإحراق المدينة بأكملها لتكحول وقوداً لهذا الاحتفال، فأثار البيان الذعر بين السكان، الذين قرروا التسخلى عن فكرتهم، وتوقف الاحتفال طوال سنوات الحرب الأهلية^(٢٣).

وبمجرد انتهاء الحرب عاد أهالي فالنسيا والقرى المجاورة إلى عادة الاحتفال السنوية، فهذه الاحتفالات تعتبر جزءاً من العادات التي درج أهل المدينة على التعامل معها منذ الصغر، فصارت تجري في ذمائم، وتزيهم عن غيرهم من الشعوب الأخرى التي تتكون منها المملكة الأسبانية، بل بعضهم يرى في الاحتفال بـ «الأس فياس» نوعاً من الإعلان عن الهوية الوطنية لشعب فالنسيا، التي تعشق النار والسهل التي توفرها هذه الاحتفالات^(٢٤)، فأقاموا عام ١٩٤٠ احتفالاً صغيراً وإن كان أقل بهجة من احتفالات سنوات ما قبل الحرب، فأقيمت أربع وثلاثون دمية فقط، ثم أخذ هذا العدد في الزيادة إلى أن وصل إلى الثلاثين وأربعين دمية في الاحتفالات التي أقيمت عام ١٩٤١^(٢٥).

ودخلت المرأة إلى ساحة الإعداد لهذه الاحتفالات منذ فترة مبكرة، ففي عام ١٩٤٨ شاركت الفتيات في الاحتفالات

بشكل فعال، فارتدين للملابس المحلية، وتزيّن بالحريز والجمهرات، وكن يقين الشال على أكتافهن، ويحمان في أيديهن الزهور والراوح الملونة، ويرتدين في أقدامهن أحذية مطرزة على شكلة ملابسهن التي يحصلن عليها من خلال بيع أوراق اليانصيب الخاصة بالاحتفالات ولختيارهن لتصنيف الشرف^(٢٦).

واستمرت الاحتفالات في التطور الحديث مع الزمن إلى أن أصبحت من الاحتفالات الوطنية الأولى التي تعترف بها الحكومة المركزية، بل إن القوانين المنظمة لها صارت لها قوة القانون العام المطبق في البلاد.

ومن خلال معاشتنا لهذه الاحتفالات منذ مشاهدتها لأول مرة عام ١٩٨٠ وحتى الاحتفالات الأخيرة في مارس عام ١٩٩٤، يمكننا أن نصنف من رصدنا الخاص مظاهر جديدة ربما لم يلتفت إليها الذين أُرخوا لهذه الظاهرة الشعبية الفريدة، فهذه الأيام تشهد مظاهر مكملة يعتبرها أبناء فالنسيا من مقومات الطقوس الاحتفالية، وبغيرها لا يكتمل الاستمتاع بتلك الأيام، منها ما شاهدناه من مواكب نذور الزهور التي تسيّر في شوارع المدينة يومياً لتقدّمها إلى السيدة العذراء، حيث يقوم شباب وفتيات كل حي بالصبر في موكب كبير، وقد ارتدوا الأزياء الشعبية المعروفة في تلك المنطقة، وقد حملوا باقات الزهور للسلوة بشي الأكران، ويحده الموكب تعلّص الموسيقى الشعبية والآلات النغمية الهوائية مخترة شوارع المدينة إلى أن يصل إلى ساحة كاتدرائية «السوجيليتي»، حيث يقوم نزال السيدة العذراء يصل ارتفاعه إلى حوالي العشرين متراً، ويكون من رأس السيدة العذراء مريم، وقد حملت على ذراعها السيد المسيح طفلاً، ويده من منطقة الصدر إلى أسفل وتكون باقي الجسد من خشب عاري تماماً، يقوم بعض للشباب بتكسيته بالزهور التي تقصمها الفتيات، فيصنعون للسيدة العذراء عباءة فاخرة من ألوان الزهور الزائفة، وتوضع باقات الزهور حسب ألوانها بطريقة بحيث تشكل الرداء الأبيض، ثم العبادة القرمزية المطرزة بالألوان الذهبية.

وما إن تنتهي موكب الزهور قبيل غياب الشمس، حتى تطلق الألعاب النارية La Mascleta، فيندفع أبناء المدينة باتجاه ميدان البلدية، حيث تقام الاحتفالات التي تطلق إلى السماء بألوانها وأشكالها التي برع صناع الألعاب النارية الأسبان في صنعها، ويانتهى هذه الألعاب النارية تبدأ فترة من الهدوء المتوتر في انتظار لبالي الغذاء والرقص، فتقوم جموع البشر من الزائرين الذين احتشدوا في المدينة - يصل تعداد السكان في أسبوع الاحتفالات إلى ما يزيد عن ثلاثة أضعاف سكانها في الأيام العادية - بالانتشار فيها لحقو نوع من

الدمى قبل أن تمتد إليها الذيران وتلتهمها، ويشاركون مبدعيها الغناء والرقص وشرب أنخاب الفوز بجائزة أو بأخرى.

وعندما تقترب الساعة من الواحدة بعد منتصف الليل تبدأ أسنة الذهب في الانطلاق، لتلتهم ما أبدعه الفنانون في عام كامل، بين الموسيقى والرقص والغناء ودموع الفتيات فنزح للدار يهذه بين الدمى، وقد أحاط الشباب بها وفي أيديهم خراطيم المياه تحسباً لأية شرارة تنطلق باتجاه البيوت أو المتفرجين، ثم سرعان ما تأتي عليها كاملة، ولا تتركها إلا رماداً اختلط بالماء للمتخفق، وتزداد الموسيقى عنفاً مع صيحات الجموع حول هذه الدمية أو تلك، ولا تهدأ إلا باحتراق آخر دمية مع بزوغ الأشعة الأولى لشمس يوم العشرين من مارس.

وعندما يبدأ عمال البلدية في رفع أنقاض الدمية التي أبت عليها النار وأغرقت بقاياها المياه، تبدأ لجان الاحتفالات في جمع أروقها، لتبدأ الاستعداد باحتفالات العام المقبل، الذي يبدأ العد التنازلي له عدد انطلاق آخر لهيب أتى على آخر دمية.

الحلوى التي تنتشر أماكن صنعها في الشوارع وتسمى «Los Punuelos»، وهي عبارة عن عجينة رخوة، يتم قليها في الزيت بالقلها حيث ما اتفق، فتتخذ أشكالاً غير متكاملة، وتشبه، في مذاقها وطريقة صنعها، «الزلابية» أو «القمعة القاضى»، وإن كان بعضهم يخلطها بعجينة «القرع العملى» المطبوخ، والبعض يأكلها مغصومة في العمل أو يخلطها بالسكر البودرة. وتنتشر في الشوارع، أيضاً، أماكن صنع وبيع «الشكولاتة» الساخنة، ونوع من المشروبات الكحولية الخفيفة تسمى «ماء فالنسيا» Agua de Valencia، وهي عبارة عن مشروب كحولى مخفف بمصير البرتقال الذي تشتهر به المقاطعة بوصفه أهم محصول زراعى.

وعندما يحط الليل لا يجد له مكاناً في تلك المدينة؛ حيث تضاع بمئات آلاف من لمبات الإنارة التي تطرد الليل فاتحة الطريق أمام امتداد النهار لساعات أخرى تصانف إلى ساعاته العادية؛ حيث تتحرك الجموع من حي إلى آخر جرياً وراء ما يسمعون من آراء حول بعض الدمية الثلاثة للنظر المقامة في جميع جوانب المدينة، حيث يجري الجميع لمشاهدة هذه

1- Villarroya Antonio: Fiesta y Sociedad en La Valencia contemporanea, Uni. de Valencia, 1990.

بحث الدكتوراه غير منشور تمت مناقشته عام ١٩٩٠، واستعان الباحث الأسباني فيه بما ترسلنا إليه من نتائج أولية عند إعداد بحثنا للدكتوراه في جامعة كومبلوتنسي حول النار ولقاء في الاحتفالات الشعبية في بور سيد (مصر) وقلنسوا (أسبانيا).

2- Bolx, Vicente, Om-Al Quiram.

رواية تتحدث عن اندلاع الكاثوليك لمدينة فالنسيا من أيدي للمويسكيين، يشير فيها الكتاب إلى بدايات ملهى لاس فالنسيا الاحتفالى.

3- Villarroya, Antonio, cit, p. 224.

4- Sanchis, Guarnier, Teatre i Festa, Obra completa, Valencia, 1987, p. 216.

5- Almela, Francisco, Las Fallas, Barcelona, 1949, p.7.

6- Villarroya y otros, La historia de la Fallas, Valencia, 1990, p.65.

7- Villarroya y otros, La historia..., cit, p. 71.

8- Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, p. 230.

9- Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, p. 230.

10- Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, tit, p. 230.

11- Villarroya y otros, La historia..., cit, p. 73.

12- Villarroya y otros, La historia..., p.73.

13- Villarroya y otros, La historia..., p. 74.

14- Villarroya y otros, La historia..., p. 75.

15- EL Fenix, 22-11-1946.

16- Almela, Las fallas, cit, p. 23.

17- Almela, Las fallas, cit, p. 45.

18- Folklore, revista, n. 88, p. 133.

19- Almela, Las fallas, cit, p. 45.

20- Almela, Las fallas, cit, p. 46.

21- Almela, Las fallas, cit, p. 46.

22- Folklore, cit, p. 133.

23- Folklore, cit, p. 133.

24- Las Fallas De Valencia, Oficina de turismo, sin fecha.

25- Almela, Las fallas, cit, p. 48.

26- Folklore, cit, p. 133.

هل مازالت (الجاموسة والددة)؟

محاولة للمشاركة في اللعبة الشعبية

مجدى الجابرى

قبل وصف اللعبة.. ملاحظات

(١) اعتمدت في وصف اللعبة على سابق خبرة شخصية؛ حيث شاركتُ في لعبها، وأنا في سن مناسبة، مرات مع عدد من الأولاد، ومرات أخرى مع عدد من البنات والأولاد، وذلك في قرية سنهور القبلية - مركز سنورس - محافظة الفيوم مقر العائلة، وبذلك لعبتها في حي (أبو هريرة) بأم المصريين - محافظة الجيزة، حيث الإقامة الدائمة للأسرة (الوالد - الوالدة)، كما قمت بمقارنة ما أتذكره بما تتذكره زوجتي عن هذه اللعبة، حيث شاركتُ في لعبها في سن مقاربة لسنى وقتها، وفي مكان آخر (الهاجور - محافظة المنوفية)، وبالمقارنة أكتنى إضافة شكل ثالث - لم أشارك فيه بالطبع - حيث يلعب اللعبة بنات فقط، وبمطابقة الأشكال الثلاثة أمكن الوقوف على أنه ليس ثمة اختلاف بينها سوى في نوع المشاركين.

(٢) تتراوح أعمار المشاركين في اللعبة (أولاد - بنات) بين ٦، ٩ سنوات.

(٣) لا يوجد عدد محدد للمشاركين أو المشاركات في اللعبة.

(٤) تلعب اللعبة في مكان متسع يسمح بعمل الدائرة والجرى.

(٥) تلعب اللعبة في وقت ما بين العصر والمغرب.

(٦) تلعب اللعبة في الصيف.

(٧) لبس للعبة ملابس خاصة أو إكسسوارات (أدوات)؛ وإن كانت اليدان تستخدمان باعتبارهما رمزاً لآلة أو سلاح ما.

(٨) الأجزاء التي تتحرك من الجسم أثناء اللعب هي: الأيدي والوسط والأذرع والسيقان.

(٩) سألتزم باستخدام مصطلح (لاعب) للإشارة إلى كل من يشارك في الأداء.

الجاموسة والده

وصف اللعبة

تتكون اللعبة من ثلاثة مستويات حركية:

المستوى الأول

يشغل لاعب واحد، يجلس القرفصاء، وقد ثنى ساقيه ودفع وجهه بين ركبتيه ووضع يديه متشابكتين فوق رأسه، متخذاً وضعاً يعكس حالة من حالات الرعب أو للخوف من الغير من ناحية، ومن ناحية أخرى يعكس حالة انكفاء على شيء ثمين ليحميه ويخفيه عن هذا الغير.

المستوى الثاني

يشغل عدد غير محدد من اللاعبين متماسكين الأيدي ومتشابكين لدائرة تفصل بين لاعب المستوى الأول ولاعب المستوى الثالث.

المستوى الثالث

يشغل لاعب واحد، يقف خارج الدائرة في استعداد لمحاولة اختراقها، ويكون استعداده هذا بوضع وجهه يديه لصق بعضهما ومدهما معاً على طول الذراعين، في اتجاه إحدى نقاط التشابك بين يدي لاعبين من لاعبي المستوى الثاني.

وعند بدء اللعب

يبدأ لاعب المستوى الثالث بالضرب بسفلى يديه على نقطة التشابك أو التماسك التي حددها بين يدي اثنين من لاعبي المستوى الثاني، ويقول وهو يقول بجذعه إلى الأمام: «إفتاحو لي باب ده»، فيزيد اللاعبان من تماسك يديهما، ويميلان بجذعهما إلى الأمام، ويقولان رداً عليه: «إجاموسا والدّه»، فيبدأ اللاعب الدوران في اتجاه وتدور الدائرة كلها «المستوى الثاني»، في اتجاه معاكس لدورانه، ويكرر اللاعب المحاولة أكثر من مرة، في أكثر من نقطة تشابك مزيدياً من قوة الضرب، ويكرر القول نفسه: «إفتاحو لي باب ده»، فيزيد لاعبو المستوى من قوة التماسك، مكررين للرد نفسه: «إجاموسا والدّه»، ومكررين الإمالة إلى الأمام تجاهها مع إمالة إلى الأمام. وقد يلجأ لاعب المستوى الثالث إلى حيل أخرى للاختراق، كان يلقي بجذعه كاملاً على يدين متشابكتين

* اقتحروا لي الباب ده.
* * الجاموسة والده.

لإفكهما، أو يثني إلى أسفل ليمر من تحت الأيدي المتشابكة، فينزل لاعبو المستوى الثاني أيديهم إلى أسفل ليمنعوه. وهكذا كلما ازداد الضرب على الأيدي المتشابكة قوة، ومحاولات الاختراق تتعرق، ازدادت قوة التماسك وتدومت وسائل الصد. وهكذا تتكرر المحاولات، والصد، والدوران، والقفز إلى أن يدبح اللاعب في اختراق الدائرة من نقطة تشابك ضعيفة، وذلك بعد أن يكون قد لف دورة كاملة أو أكثر. وفي حالة نجاحه يقوم أقرب لاعبين في المستوى الثاني من لاعب المستوى الأول بفك يديهما، وذلك يحدثان ثغرة يهرب منها لاعب المستوى الأول، وفي هذه الأثناء يقوم بقية لاعبي المستوى الثاني بعرقلة لاعب المستوى الثالث حتى ينجح لاعب المستوى الأول في الفرار بعيداً، وأخيراً يبدأ عقد الدائرة في الانفرط، حيث ينخرط لاعبو المستوى الثاني مع لاعب المستوى الثالث في الجري خلف لاعب المستوى الأول قائلين معاً: «أمي-أمي»، ومن يستطيع من اللاعبين لمس أو مسك لاعب المستوى الأول «الهاب»، يحل هو محله في المستوى، ثم يعاد تشكيل للمستويين الثاني والثالث، بأن يحل لاعب المستوى الأول (سابقاً) محل لاعب المستوى الثالث، أي يشغل المستوى الثالث، ثم ينظم باقي اللاعبين في المستوى الثاني مشككين الدائرة، وهكذا يكتمل تشكيل اللعبة من جديد لبدء دورة لعبة أخرى.

تحليل اللعبة «محاولة»

في فنون الأداء الحركي عامة والألعاب الشعبية خاصة، يحدد شكل الحركة «Form»:

(١) الإيقاع الموسيقي

لاتمضى لعبتنا هذه على استخدام أية آلات موسيقية، ولكن ثمة إيقاع موسيقي واضح هو إيقاع الكلام الذي يقال أثناء الحركة، فلنحاول بحثه قدر الإمكان.

الكلام الذي يقال هو عبارة عن جملتين هما بترتيبهما:

إِفْتَحْ لِي بَابَ دَهْ
إِجَامُوسَا وَالْدَهْ

ويمكن كتابة هاتين الجملتين حسب طريقة قولهما في اللامية، وتقليعهما صوتياً عند مناطق النبر على مقاطعهما كالآتي:

إِفْتَحْ لِي بَابَ دَهْ
إِجَامُوسَا وَالْدَهْ

وإذا استعربنا من ميراث اللقد الأبدى طريقة التقطيع المروضى للشعر - حيث تساهم في الكف عن إيقاع أو موسيقى الشعر - واستخدمناها، هنا، لتقطيع هاتين الجمليتين عروصتيًا للكشف عن الإيقاع فيهما، فإن هاتين الجمليتين يمكن كتابتهما عروصيًا على النحو التالي:

(١) إِنْنا حَوْلُ بابْ دَهْ

o/o/ o/o/ o/o/ له

(٢) إِبْهاْ موساْ وإلْ دَهْ

o/o/ o/o/ o/o/ له

حيث ترمز، في علم العروض، العلامة (/) إلى الحرف المتحرك، والعلامة (o) إلى الحرف الساكن. مع ملاحظة أنه لا يجتمع ساكنان في اللغة العربية في سيقاتها (النصيحة!!) فمثلًا كلمة (باب) إذا أتت في سياق (فصيح!!) لا بد أن يلحق بها علامة إعرابية كأن تكون (باب - باباً - باب - باب - باب)، وفي كل هذه الحالات لا يجتمع ساكنان، وعلى هذا تقطع هذه الكلمة عروصيًا كالآتي: (o/o/)، ولم تهرز اللغة العربية تسكين الحرف الأخير في الكلمة إلا في حالة الشعر؛ حيث أجازوا للشعراء تسكينه في القافية فقط، (أو هكذا دلت الشواهد الشعرية على إمكان التسكين)، وبهذا يجتمع الساكنان، ولكن النقاد بدلًا من أن يقطعوا كلمة (باب)، إذا أتت قافيتها مسكنة الحرف الأخير هكذا: (oo/)، قطعوها هكذا: (o/o/); حيث استبدلوا الساكن الأخير بمتحركه، رغم كسر السياق لهذا القانون (عدم اجتماع الساكنين). ولهذا التواء أو هذه الملاحظة الطويلة ضرورة؛ حيث إنني أحاول بها تحليل سبب استخداسي (oo/) في تقطيع السياق الذي وردت فيه الكلمة/ المقطع المصري، فكلية (باب) هنا - في اللب - أتت في منتصف جملة، وهذا ما لا يمكن أن يأتي في سياق فصيح، وكان لا بد لي من أن أعبر عن حركة الحرف بعلامتها الدالة عليها وألا استبدلها بعلامة أخرى، احترامًا لخصوصية السياق.

وهكذا نجد أن الجملة الأولى تنقسم إلى أربعة مقاطع صوتية؛ التقطعان الأولان يتكون كل منهما من (o/) والثالث (oo/) والرابع (o/)، كما نلاحظ أن الجملة الثانية تتكون من نفس المقاطع الصوتية الأربعة نفسها وبالترتيب نفسه: (o/o/oo/o/).

وبما أنه في لبنتنا التي نحن بصدها، يحتم قانون اللعبة تكرار الجمليتين؛ حيث يلزمنا تكرار محاولات الاختراق

والصد، ولأن الجملة المكونة من أربعة مقاطع صوتية (الأولى أو الثانية) تشكل مقاطعها الأربع، مما وحده معنى لا يتفصم عن ترتيب المقاطع الصوتية، مما يجعل الجملة كلها وحدة إيقاعية كبرى، ووحدة معنى دون انفصال، فإن تكرار الجملة الإيقاعية، هنا، دون إخلال أية تدويرات إيقاعية في مرات التكرار المختلفة، يجعلنا نحس بأننا بدأنا وإنهينا من النقطة نفسها، وكأننا في دائرة.

ولأن الإيقاع، كما سبق القول، هو محدد أساسي للحركة، وهو كذلك الباعث الرئيسي لها، فإننا نحاول بحث هذه العلاقة بين شكل الحركة والإيقاع في لبنتنا.

في لعبة (الجاموسة ولاده) التي نحللها بلحظ الملاحظ الخارجي لشكل الحركة أن ثمة دائرة واحدة، وهي التي يشكلها لاعبو المستوى الثاني. ولكن المدقق سيجد أن هذه الدائرة (حسب تحليلي) تقوم بعزل المستويين الآخرين عن بعضهما، كما أنها تتحدد شكل حركتهما، حيث، بحمايتها للاعب المستوى الأول، تتحدد مجال حركته بدائرة الحماية هذه، مما يمنع لاعب المستوى الثالث من الوصول إلى هدفه وإجباره على الدوران حول دائرة المستوى الثاني، كما تتحدد، أيضًا، مجال حركته بحركتها الدائرية. وهنا نجد أننا أمام ثلاث دوائر وليست دائرة واحدة؛ أي أن الشكل الدائري للحركة هو الأساس، وهو الشكل نفسه الذي استلجناه من تحليل إيقاع الكلمات التي تقال أثناء اللعب.

وبوصولنا إلى هذه النتيجة نكون قد أجبنا عن سؤالين مضمورين طوال هذه المرحلة من التحليل، وهما: (ماذا رأيت؟)، (كيف يحدث؟).

وعندما نتقدم للإجابة عن السؤال الرئيسي الثالث، وهو (لماذا يحدث؟)، فإننا نواجه بضرورة البحث عن الوظيفة التي تؤديها هذه اللعبة في النسق الثقافي لمتلحي ومستهلكي هذه اللعبة. والسؤال عن الوظيفة لا بد أن يضئنا في مواجهة البحث عن المضمون الفكري الذي تصمله هذه اللعبة الشعبية، وهذا المضمون الفكري أو ما يسمى عادة بالفكرة هو المحضر الثاني المحدد لشكل الحركة (اللعبة).

(٢) الفكرة (المضمون الفكري)

ولكننا نفهم الفكرة على أنها فكرة حالة في شكل؛ أي «مشكلة»؛ أي لا وجود لها سابق على تشكيلها، بل يتم احتواؤها أو تكوينها داخل اللعبة على النحو التالي:

* هذه اللعبة الشعبية بوصفها عملاً هي أحد نواتج النشاط (الفعل البشري).

يجعل الإنسان يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب فكرة وتخطيط. على أن الفكرة والتخطيط يصلان فيه مهارته الاجتماعية ويعتقانه من سلطان الطبيعة، ومن جهة أخرى ليس الإنسان متقيداً بهذه الفكرة والتخطيط سلفاً بوصفه نية أولى ومهداً، فهما يظهران من خلال التفاعل مع الطبيعة ثم يخفان، ثم إن الفكرة، هذا ليست بلا مادة، بل هي في جسمها المادي تتحقق فوراً من خلال الفعل، أما المادة والفكرة في حد ذاتهما.. فهما عملية أي فعل*.

ولبحث، بعد هذا، عن المضمون الفكري الذي يتوحيه اللعبة والمشتبك بطريقة تشكيله اشتباكاً لاجمالاً لانقسامه. ولنبداً ببحث علاقة الكلام، الذي يقال دلاليًا، بشكل الحركة من ناحية، وبمضمونها الفكري من ناحية أخرى، فالكلام الذي يقال:

{الجماموس ولأب الوالد ده}

{الجماموسيه والدة}

يشي بأنه بين متحاورين، ولكنه يضم طرفاً ثالثاً هو موضوع الحوار. وهو ما يريد لاعب المستوى الثالث الوصل إليه، باعتباره هدفاً، من هذه المحاولات المتعددة للاختراق، ولذي يحميه لاجب المستوى الثاني. وبهذا يتحدد موضوع الحوار الذي يدور بين المتحاورين في لاعب المستوى الأول. فأمامنا الآن، ثلاثة أطراف بثلاثة مستويات تتمثل في ثلاث دوائر، أسمعه من الآن (داخلية - وسطى - خارجية)، ولنبداً البحث من موضوع الحوار أو الدائرة الداخلية وعلاقتهما بالدائرتين الأخرتين.

يُشار إلى لاعب الدائرة الداخلية من قبل لاعب الدائرة الوسطى بعبارة «الجماموسة والدة»، وهي إشارة إلى ذات لاعب الدائرة الداخلية من ناحية «الجماموسة» وإلى حالتها «والدة»، وهذه الإشارة - كما سأحاول التوضيح - تتجاوز المستوى الإشاري البسيط إلى المستوى الرمزي (أحواض طبقات من المعنى وتتجاوزها في آن)، وهي هنا ما يدخلها عالم الفن من أحد أبوابه الرئيسية. تبدأ الجملة الأولى {الجماموسة والدة} بالإشارة إلى أن ثمة جاموسة والدة، وأن هناك من يحميها من طرف خارجي (لاعب الدائرة الخارجية) يريد أن يفعل بها

شيئاً ليس، بالتأكيد، خيراً. وهذا الوضع الذي عليه الموقف لا بد أن يستدعي إلى ذهن المتقصد الشعبي الكامن في وعي الجماعة الشعبية، والمتمثل في أن الجاموسة الولدة (تتشاهر) - وهو أحد أنواع الحسد الخاص بخصوصية الأنثى مقبول من الأنثى البشرية (المرأة) إلى أنثى الحيوان المفيد - إذا دخل عليها (الجاموسة الولدة - المرأة الولدة) رجل قص شعره حديثاً، أو امرأة حائض، أو رجل جذب، أو من تلبس ذهباً جديداً أو تحمل لصماً نوياً أو باذنجاناً، حيث ينقطع لبنها، وبالتالي لاتستطيع إرضاع صغيرها، بل قد يؤثر في قدرتها على الحمل مرة أخرى.

وبهذا تنضح مدى شراسة هذا الطرف الخارجي (لاعب الدائرة الخارجية) في نظر الجماعة الشعبية، لما يحمله من شر متمثل في قدرته التدميرية لخصوية (الجاموسة - المرأة)، وذلك في جماعة اجتماعية فقيرة، داخل مجتمع زراعي يمثل فيه اللداج الجديد قيمة اقتصادية كبيرة، ويقوم عليها قوام الجماعة على مستوى الوجود ذاته.

وإذا اخترقنا قليلاً طبقات الذاكرة الاجتماعية لهذا المجتمع - الذي تمثل الجماعة الشعبية فيه طرفاً مهماً من أطراف الصراع الاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي - نجد أن الخصب بوصفه مدلولاً تشكل داله في الخرافات المصرية ومأثوره في رموز شتى؛ حيث نجده في أسطورة إيزيس وأوزيريس، قد تشكل في أوزيريس إله الزراعة والخصوبة، والذي أخذ بالليل (مخصب الأرض الزراعية التي هي قوام المجتمع المصري)، كما تشكل في دموع إيزيس التي تحولت إلى مياه النيل ذاته في أثناء حملها عن جسد أوزيريس، وحين وجدته دفنته (كما تدفن المبوب في التربة)، وهذا بحث هياً (كما يبحث اللبات بعد الفيضان) وملك العالم الغربي (إعادة الدورة للزراعة) كما تشكل في (حوريس) ابن أوزيريس الذي حملت به إيزيس رمزياً من زوجها بعد تأليهه (ماتته - بخله)، والذي انتصر على عمه ست وانغمز لأبيه (يبدو أن ست كان ممثلاً لسنوات قحط أتى بعدما الليل بالفيضان)، وبذلك أعاد للأرض خصوبتها (حيث يودع أوزيريس، أحباباً، بالأرض الزراعية ذاتها) مثلما عاد أبوه بعد تجميع جسده إلى الحياة (الألوهية والحكم في عالم الموتى)، كما أنه، بهذا المعنى الرمزي، قد أعاد لمصر وحدتها بحيث حكم (حوريس) محل أبيه. ويبدو أن هذا يشير إلى تلك الاتحادات التي كانت تحدث في الأزمان الغابرة - والتي أبقي لنا التاريخ واحداً منها قبل اتحاد ميناء - والتي كانت يتم فكها بفعل ملوك ضغفاء، ثم يظهر ملوك أقوياء يعود الاتحاد مرة أخرى، وبالرغم من أن

* غير عري غشفت، الوعي والفن، ت: نرقل نيوف.

الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (146)، فبراير 1990، ص 15.

عبادة الثالوث (إيزيس - أوزيريس - حوريس) قد دخلت متأخرة المجتمع المصري، إلا أنها استطاعت أن تدخل إلى المجتمع اللاهوتي تفسيرات اجتماعية إلى جانب التفسيرات الطبيعية التي كان يحملها الدين للشمس وإلهه الأكبر (رع)، وتاسوع عين شمس مرةً، وتاسوع منف مرةً أخرى، وفي هذا الدخول توحدت إيزيس بالآلهة القديمة حاتحور (هاتور)، وأخذت منها حيوانها الطوطمي (البقرة) بوصفه رمزاً دالاً على الخصب في المجتمع الزراعي، والذي يبدو أنه ليس بعيداً (رمز البقرة) في لعبتنا الشعبية هذه عن «الجاموسة»، والتي أحبطت بهذه الحماية وحملت دلالات الخصوبة الواضحة، ومما يدل على خصوصية وقدم رمز البقرة هو التصور الأطلولوجي المصري للسماء على شكل بقرة تلد الجيوم.

وإذا اخترنا الذاكرة أكثر، نجد أنه حاضر، هذا بهلاء رمز (الإلهة الأم)، وهو من الرموز الكبرى الموجودة في الأراضي الججمي على حد تعبير «بونج»، عالم النفس الأشهر. ورغم سيطرة العصر للذكوري على البشرية منذ بدء التاريخ حتى الآن تقريباً، إلا أنه لم يزل كامناً، حيث يظهر في ثقافتنا في رموز لا تغطيها العين لإيزيس - مريم الممطرة - السيدة زينب «أم العواجز - الست»، وهذه الرموز بالتأكيد لا تقف فقط - كما يمكن ملاحظته من هذا التحليل - عند الخصوبة الطبيعية، بل تتجاوزها إلى هذا الزخم الدلالي من الخصوبة الاجتماعية والثقافية عامة.

وإذا تمثّلنا كل هذا الزخم الدلالي قابلاً خلف هذا الرمز الذي يجمده لاعب الدائرة الداخلية على أنه ليس كامناً في وعي الفرد (اللاعب أو غيره من اللاعبين)، بل هو محتمل في اللاوعي الججمي على هيئة رموز كامنة خلف تشكيلها في لغة (أبجدية - حركية - موسيقية... إلخ) تغطيها تبدو كأنها غير ظاهرة على مستوى الوعي الفردي، إذا كان ذلك كذلك أمكن لنا معرفة: لماذا هذه الدائرة الثانية (الوسطى) التي تقوم بدور الحامي للخصوبة/ الوجود، وبالتالي هذه الثقافة كي لا تقع فريسة في يد (الحاسد - العدو)، وأمکن معرفة: لماذا هذا التماسك في جميع المراحل بهذه القوة، ولماذا يزداد التماسك كلما ازداد الخارج عنفاً في الاختراق، وكلما ازدادت مراوغته وتعددت ألاعبه لزدادت قوة الحسد، كما أمكن معرفة: لماذا يصير على المحاولة تلو الأخرى، فهر على المستوى الرمزي يمثل الدور الذي اختارته له الجماعة الشعبية (دور الشرير) ويوازي على المستوى الأسطوري دور «ست» في أسطورة إيزيس وأوزيريس، حيث يمثل الإله الحليف؛ إله صيد في تأويل، وإله رعي في تأويل آخر، فيكون انتصار حوريس عليه رمزاً لتحول مصر من الرعي أو الصيد إلى الزراعة، من حياة

النقل وإنتاج الكفاف؛ بل استهلاكه بدرجة أعلى، إلى حياة الاستقرار وإنتاج الوفرة، بما تستتبعه هذه الحياة من رغبة في تكاثرها من ناحية، والحفاظ عليها من ناحية أخرى؛ حتى لا تعود هذه الحياة المستقرة إلى مرحلة الفوضى والاستقرار والفقر، وفي هذه الحالة تصبح قيمة الخصوبة شيئاً مهماً يجب الحفاظ عليه من قبل أوزيريس - إيزيس - حوريس، ويجب محاربته من طرف «ست»؛ لأن فيه فناءه (انتهاء عبادته - انتهاء عصره). ولأن ست في أسطورتنا هذه إله صيد أو رعي؛ أي إله عنيف مفامر، فإن لاعب الدائرة الخارجية، في لعبتنا الشعبية يستخدم يديه، رمزياً، على شكل سلاح، يحاول به أن يخترق أبواب الاستقرار، ليحصل على هذه الفريسة (بصطادها)؛ ليدمرها عن طريق تدمير خصوبتها وتدمير قوة الخصوبة تدمير للروح على المدى البعيد. ويهذا يمكننا أن نفسر دلالة الدائرة على أنها (في المستوى الثالث - الدائرة الداخلية) رمزاً لاحتواء (الرحم الأنثوي - دورة الزراعة - الأرض - دورة الحياة)، حيث إنها الدائرة التي تمد خيرها خارجها، فلا بد، ببديهة، على من في هذا الخارج (الذي هو منها ويحيا على خيرها) أن يجمعها، والخارج، هذا، هو ما تنقله الدائرة الوسطى؛ ولهذا كانت دائرة مغلقة متشابكة الأيدي، وكان لا سبيل، أمام لاعب الدائرة/ المستوى الثالث، لاختراقها إلا الدوران حول الدائرة الوسطى، وبذلك تحدد مساره بمسارها، أي أصبح هو أيضاً داخل دائرة مغلقة، وإن كانت حركته عكس دوران الدائرة الوسطى، مما يمكن أو يشور إلى موقفه المناقض لها.

بعد تحليل هذا الجزء نتقدم خطوة؛ لنحاول تحليل بقية اللعبة؛ بنجح لاعب الدائرة الخارجية في اختراق الدائرة الثانية بعد أن يكون قد تلف عدة لغات، ويبدو أن هذا الاختراق يقود إلى فترات الصنف التي يستطيع خلالها العدو الخارجى فك الاتصال وغزو الباد واحتلالها أو فك تماسكها، وهذا مرهون على المستوى السياسي؛ بكفاءة التماسك الاجتماعي، والسياسي، والثقافي، حيث إن عند خلخلة هذا التماسك بنجح العدو في الاختراق، كما يشير في البعد الأول للعبة إلى إمكان حدوث هذا النوع من الحسد (المشاهدة) للجاموسة الوالدة، إذا لم تنجح الوسائل التي تتبعها الجماعة الشعبية في درء هذا الحسد وإبعاد العين الشريرة عنها والحفاظ عليها وروادها حاضراً، وخصوبتها مستقبلاً.

وإذا نجح لاعب المستوى الثالث / الدائرة الخارجية في الاختراق، فإن الدائرة الوسطى تنفتح، والوالدة، منفذاً للهروب، وتصلح اللاعب المخترق ريثما تهرب (الوالدة، كي لا تقع في يديه. فالجماعة الشعبية لا تسلم خبرتها وكذاها للفايز

(٢) إن الكلام السابق التعرض له، لابد أن يقال بهذه الخصوصية الإيقاعية، وإن اختلفت صياغة الكلام قليلاً أو كثيراً، بمعنى أنه من الضروري وحدة وتكرار وإرتباط المقاطع الأربعة الصوتية - على المستوى الدلالي - بالموقف الفكري للعبة وشكلها.

ولهذا نرى من خلال هذا التحليل أن:

الجماعة الشعبية لا تعمل في فراغ (الوظيفة) ولا تدع في فوضى (القانون)*.

حيث إن الوظيفة، هنا، كما اتضح، مركب معقد من الوظائف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية يمكن إجمالها في نقل الخبرة داخل منظومة القيم، بالإضافة إلى المتعة الجمالية التي لا تتحقق بمعزل عن هذه الوظيفة أو الوظائف السابقة.

والقانون، هنا، محكم، لا يمكن للتلاعب فيه، وإذا حدث فسيتغير شكل اللعبة، وبالتالي مضمونها، وتختلف، تبعاً لذلك، وتوظيفها لاختلاف دورها الذي تلعبه داخل النسق الثقافي الذي تعمل داخله باعتبارها وحدة باعتبارها نصاً بالمعنى الميموطيقي داخل مركب الثقافة الشعبية أو الفولكلور.

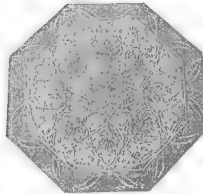
* محاضرة أدب شعبي: د... صلاح الراوي، المعهد العالي للفنون الشعبية، ١٩٩١.

بسهولة، بل عليه أن يتعب ويكد كي يصل إلى المركز (هل يصل؟)، وهو ما يعادله الجري وراء «الوالدة»، وبهذا تنتهي اللعبة، حيث تكون قد انتقلت مجموعة من القيم (أخلاقية - سياسية - اجتماعية - ثقافية) من جيل إلى جيل، ومن أفراد إلى أفراد داخل الجيل نفسه. وذلك من خلال خبرة عملية هي اللعبة، حيث يوجد، بالتأكيد إلى جانب هدفها الرياضي والديني، هدف آخر أعقد بكثير مما يظن المتفرج. وفي نهاية اللعبة يشارك الجميع في الجري وراء «الوالدة»، ومن يمكنها منهم يحل محلها ويكنس رمزها «لبس دورها»، ويبدلون في اللعب مرة أخرى بخزيع الأدوار، حيث تلعب أو تقوم «الوالدة» - سابقاً - بدور لاعبة الدائرة الخارجية، وهكذا تبدأ الدائرة في الدوران، وتبدأ الخبرة في الانتقال، والقيم في إعادة الإنتاج، حيث يشارك الجميع في إعادة إنتاجها (لثناء اللعب!!)، وبذلك تضمن الجماعة الشعبية الحفاظ على قيمها.

ومن هذا التحليل نجد أن فكرة اللعبة لا يمكن عزلها عن تشكيلها، فتشكل الحركة والإيقاع والفكرة والكلام الذي يقال كلاً مركباً متداخلاً يصعب فهمه.

كما يتضح، كذلك، أن اللعبة قانوناً محكم يمكن تلخيصه فيما يلي:

(١) تتكون اللعبة من ثلاث دوائر، يشغل الأولى والثالثة لاعب واحد، أما الثانية فيشغلها عدد غير محدد من اللاعبين.



ست الحسن

والسبع جدعان^(١)

الراوية : أم السيد ياسين
جمع وتدوين : إبراهيم عبد الحافظ

صلى ع النبي ...

كَانَ فِيهِ مَرَّةٌ وَرَجُلٌ.. الْمَرَّةُ خَلِّفَتْ سَبْعَ جِدْعَانَ.. فَقَامُوا لَمَّا كَبُرُوا نَفْسَهُمْ رَيْنَا يَبْتَغِي لَهُمْ أُخْتٌ.. فَامَهُمْ حَبَلَتْ.. فَقَالُوا لَهَا إِحْنَا عَايِزِينَ بِنْتٌ.. إِنْ مَا كُنْتِي شَا حَبِيبِي بِنْتِ الدُّورِ دَه.. هَانِطَلَشْ^(٢)، وَهَانِسِيكْ^(٣).. مَا عَيْشِي^(٤) تَشَوِينَا تَانِي.. فَقَامَتْ وَاحِدَهُ جَارِيَتُهُمْ سَمِعَتْهُمْ وَهَمَهُ يِقُولُوا لَامَهُمْ، وَالسَّيِّدَةُ كَانَتْ بِتَغْيِيرِ مَثَلِهَا إِنَّمَا مَعَامَا سَبْعَ جِدْعَانَ وَهِيَ مَعْمَاهُ خَلْفًا.. أَمَهُمْ تَمَّ حَبْلُهَا وَجَاءَتْ تَوْضَعُ.. الْجِدْعَانَ كَانُوا فِي الْغَيْطِ، وَجَمَّ لِقَا أَمَهُمْ وَلِدَتْ.. فَقَامَتْ جَارِيَتُهُمْ مَقَابِلَهُمْ عَ الْبَابِ وَقَالَتْ لَهُمْ: أَمِكُمْ وَصَعِتْ وَكَدْ.. فَالْجِدْعَانَ مَا نَحَلُّوشْ عَلَى أَمَهُمْ وَمِشُوا.. أَمَهُمْ تَنْتَظِرُهُمْ يَجُورُوا مَا يَجُوشْ.. فَالْبَيْتُ بَنَتْهَا لَمَّا كَبُرَتْ، وَاصْبَحَتْ حَوَالِي اثْنَا شَرُ (١٢) سَنَةٍ كَدَهُ.. فَجَاءَتْ يَوْمَ تَخْبُرُ هِيَ وَأَمَهَا.. دَهِي قَاعَدَهُ تَحْكِي لَامَهَا.. نَقُولُ لَهَا: يَامَهُ إِنْتِي مَا خَلَقْتِي شِي إِلَّا أَنَا؟.. فَامَهَا قَعَدَتْ تَغِيَطُ وَيَكِي، وَقَالَتْ لَهَا: إِنْتِي بِنِيكِي لِيَهْ يَامَهُ؟.. قَوْلِي لِي عَلَى الصَّرَاحَةِ.. قَالَتْ لَهَا: إِنَا رَيْنَا بَعْتُ لِي سَبْعَ جِدْعَانَ، وَلَمَّا حَمَلْتُ فَيَكِي.. فَقَالُوا لِي إِنْ مَا جَبِيتِي شِي بِنْتِ الدُّورِ دَه^(٥).. إِحْنَا هَانِطَلَشْ، وَهَانِسِيكْ.. فَانَا وَلَبْتُك.. فَجَارَتَنَا سَمِعَتْهُمْ، وَهِيَ الَّتِي قَابَلَتْ أَخَوَاتِكْ، وَقَالَتْ لَهُمْ إِنِّي وَلِدْتُ وَكَدْ.. لَمِشُوا وَاحِدَ النَّهَارِ دَهْ مَا حَبِشْ عَارِفْ طَرِيقَهُمْ.. قَالَتْ لَهَا: طَلِبْ أَخْبِرْنِي لِي كَحْكِهِ.. فَخَبَّرَتْ لَهَا كَحْكِهِ وَسَوَّرَتْهَا فِي الْفَرْنِ.. وَقَامَتْ وَاحِدَهُ الْكَحْكُ، وَقَالَتْ لَامَهَا: إِنَا رَاهُ أَنْزَرُ عَلَى أَخَوَاتِي.. قَالَتْ لَهَا: يَا بِنْتِي مَشْ مَا تَعْرِفِي طَرِيقَهُمْ.. قَالَتْ لَهَا: أَنِي هَانْتِي مَا شَبِي لَمَّا أَعْرِفُ طَرِيقَهُمْ.

قَامَتِ الْبَيْتُ خَدَتِ الْكَحْكُ وَبَسِثَتْ.. طَلَعَتْ مِنَ الْبَلَدِ عَ الزَّرَامِيَّةِ.. فَقَامَتِ مَبْحَرَجَهُ الْكَحْكُ، وَالْكَحْكُ تَجْرُدُ تَجْرُدُ^(٧)، وَالْبَيْتُ وَرَامَا، فَجَاتِ نَبْتُهَا لَمَّا جَاتِ عِنْدَ بَيْتٍ وَقَامَتِ الْكَحْكُ وَاقَفَ.. وَقَامَتِ الْبَيْتُ قَاعِدَهُ فَطُولُ^(٨) الْبَيْتِ.. قَلَّتْ^(٩) وَاحِدٌ طَالِغٌ، جَدَّعَ طَالِغٌ وَرَا الْبَيْتَ وَيَنْقُضُ، وَيَنْقُضُ الصَّبِيَّةُ مَ الْأَكْلُ.. فَشَافَ الْبَيْتَ دَي قَاعِدَهُ ... فَرَاخَ قَالَ لِأَخَوَاتِهِ... قَالَهُنَّ: فِيهِ بَيْتٌ قَاعِدَهُ فَطُولُ الْبَيْتِ.. قَالُوا لَهُ رُوحَ إِنْهُ^(١٠) لَهَا.. قَامَ نَدَهُ لَهَا.. قَامَتِ طَالِغَهُ وَيَا.. رَاحَتْ وَيَا قَالُوا لَهَا: إِنْتِي مَتَيْنِ يَاصْبِيَّةُ وَكُلَّ وَاحِدٍ يَقُولُ إِنَا هَا تَجْرُدُهَا، وَقَالُوا: الْأَوَّلُ نَسَلُهَا هِيَ رَحْلُهَا مَتَيْنِ.. فَسَأَلُوا إِنْتِي يَا صَبِيَّةُ مَتَيْنِ؟ وَرَاحَهُ فَيَنْ؟ قَالَتْ لَهُنَّ: أَنَا لِي سَبْعَ جِدْعَانِ هَرِيَانَيْنِ مِنْ أُمِّي وَيَدُورُ عَلَيْهِمْ.. قَالُوا لَهَا: إِنْتِي بَيْتٌ مَتَيْنِ؟ قَالَتْ لَهُنَّ عَلَى اسْمِ أَبِيهَا وَأَسْهَابَا.. قَالُوا لَهَا: إِنْتِي تَعْرِفِي الْجِدْعَانِ دُولَ إِزْرَافِي.. قَالَتْ لَهُنَّ أَنَا مَا شَقَقْتُهِمْ^(١١).. دِي أُمِّي كَانَتْ يَقُولُ فِيهِ.. وَهُمُ كَانَ نَفْسُهُمْ فِي بَيْتِ.. فَجَارَتْهَا سَمِعَتْهُمْ وَهُمْ يَقُولُوا لَامِي.. وَكَانَتْ يَتَغَيَّرُ شَرِيئَهُ مِنْ أُمِّي.. قَابَلَتْهُمْ عَ الْبَابِ وَقَالَتْ لَهُنَّ أَمَكُمْ وَلِدَتُ وَكَلَّ.. فَقَامُوا مَاشِيَيْنَ.. مَا حَدِثَ يَخْبَرُ طَرِيقُهُمْ.. فَهَاتِي بَادُورَ عَلَيْهِمْ.. بَعْدَ مَا أُمِّي قَالَتْ لِي الْحَاكِيَّةِ، فَهَاتِي بَادُورَ عَلَيْهِمْ.. فَقَامُوا وَخَدِينَهَا بِالْحَصْنِ.. وَعَرَفُوا إِنَّهَا أَحْتَنَّهُمْ.

قَالُوا لَهَا تَعْلَمِي فِي الْبَيْتِ تَمَكِّي لَنَا لَقَمْتَنَا.. وَكَانُوا إِيَّاهُ يَحْصِلُونَهَا طَيْرَ مِ الْجَبَلِ.. فَكَبُّوا يَرُوحُوا يَصْطَادُوا الطَيْرَ وَيَجِيسُوا آخِرَ النَّهَارِ.. طَطِخَ لَهُمْ وَيَأْكُلُوا.. فَطُولُ مِنْهُمُ وَاحِدٌ غُولٌ.. بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ الْغُولِ طَاقَةٌ، فَهِيَ تَذَمَّتْ مِ الطَاقَةِ: يَا أَهْلَ اللَّهِ يَا أَلِي هَذَا.. قَامَ الْغُولُ رَادِدٌ عَلَيْهَا.. قَالَ لَهَا: عَايِزِي إِي؟.. قَالَتْ لَهُ: هَاتِ الْمَلَايَةَ لِي أَتِي فِيهَا الطَيْرَ وَاجِبِيهَا.. قَالَ لَهَا طَلِيبٌ.. إِنَا هَاجِبِيهَا، وَهَاتِي لِي حَتَّ، تَعْرِفِي لِي حَتَّ.. فَلَخَذَتْ الْمَاسَةَ مِنْهُ، وَالْغُولُ انْزَوَّ.. فَغَرِبَتْ لَهُ وَاعْطَتْهُ نَصَ الطَّيْرِ أَلِي هِيَ دَبَحَاهُ.. الْغُولُ أَكَلَ وَمِشَى.

فِي ثَانِي يَوْمٍ تَذَمَّتْ وَقَالَتْ: يَا عَمَّ الْغُولُ هَاتِ الْمَلَايَةَ.. قَالَ لَهَا: مَدِي صَوَابِيكَ مِ الطَاقَةِ.. فَخَبِلَ يَمُصُّ فِي صَوَابِيهَا وَيَقُومُ يَدُورُ^(١٢)، لَهَا، تَعْرِفُ لَهُ وَيَأْكُلُ نَصَ الطَّيْرِ.. وَكُلَّ يَوْمٍ عَلَى دَا الْحَالِ.. تَجِبُ مِنْهُ الْمَلَايَةَ، يَقُولُ لَهَا مَدِي إِيْبَكِي.. يَمُصُّ فِي صَوَابِيهَا لَمَّا الْبَيْتُ نَشَفَتْ.. فَخَاوَاتُهَا قَالُوا لَهَا: قُولِي لَنَا: إِنْتِي مَبْسُوعَةٌ.. وَمَلْبَسِيْنِيكَ كُوسٌ.. وَنَجِيبُ الطَّيْرِ وَاتِي أَلِي يَتَعَمَلُ بِإِيْبَكِي.. وَيَنَاطِكِي مِ أَلِي يَنَاطِكُهُ.. وَمَا حَدِثَ يَفْعَلُكَ إِي حَاجَةٍ.. إِيهِ أَلِي مَدِينُكَ^(١٣).. إِنْتِي خَايِفَةٌ مِنْنَا؟ قَالَتْ لَهُنَّ: لَا.. أَنَا مَشُ خَايِفَةٌ مِنْكُمْ.. فَطُولُنَا وَاحِدٌ غُولٌ كُلَّ يَوْمٍ أَقُولُ لَهُ هَاتِ الْمَلَايَةَ أَتِي فِيهَا الطَّيْرِ.. أَمِدَ لَهُ صَوَابِعِي.. يَفْعُدُ يَمُصُّ فِيهَا، وَيَدُورُ يَأْكُلُ نَصَ الطَّيْرِ.. أَهْرُفُ لَهُ مَلُؤُ الْمَلَايَةَ يَأْكُلُهَا وَيَمِشَى.. قَامَ إِخْوَاتُهَا زَعْلَانِيْنٌ.. وَقَالُوا إِحْنَا مَشُ مَا نَسْرَحُ النَّهَارِيَّةِ، وَإِيهِ لَمَّا يَجِي لَكَ.. أَصْلِي رَدِّي مَا إِنْتِي مَا نَشِيءُ، وَخَلِي لَمَّا يَدُورُ هَذَا.. إِعْرِفِي لَهُ لَقْمَةً صَغِيرَةً.

فَهِيَ تَذَمَّتْ عَلَيْهِ وَقَالَتْ لَهُ هَاتِ الْمَلَايَةَ.. اعْطَاهَا الْمَلَايَةَ قَالَ لَهَا: مَدِي صَوَابِيكَ.. فَعَدَتْ لَهُ صَوَابِيهَا مَصْنَهَا، وَانْزَوَّ مِنَ الْبَابِ.. قَالَ لَهَا: إِعْرِفِي لِي.. بَعْدَ مَا كَانَتْ يَبْتَلَا لَهُ الْمَلَايَةَ اعْطَتْهُ لَقْمَةً صَغِيرَةً وَهُوَ يَأْكُلُ.. قَالَ لَهَا: إِعْرِفِي كَمَا نَ قَالَتْ لَهُ: إِخْوَاتِي يَجِيسُوا يَقَاتِلُونِي.. فَهُوَ قَامَ مَحْمُوقٌ^(١٤) وَقَامَ مَحْمُوقٌ يَمِينِي، وَرَافِعٌ يَمُصُّ عَلَيْهَا^(١٥).. وَيَأْكُلُهَا.. فَخَاوَاتُهَا كَانُوا وَاقِفِينَ.. فَضَمُّوا بِالْكَوَارِيْطِ^(١٦) حَتَّتْ حَتَّتْ^(١٧).. وَلَقُوا حَمَارَةَ الْغُولِ مَاشِيَةً خَرَجَ^(١٨).. عَلَيْهَا.. جَابُوا الْأَحْمَةَ يَتَأَعَمُّ وَحَطُّوْهَا فِي الْخَرَجِ وَيَعْتَرِفُوا عَلَى بَيْتِ الْغُولِ.. فَجَاتِ الْحَمَارَةُ خَشَعَتْ عَلَى الْغَوْلَةِ.. فَغَرَّتْ الْغُولُ قَالَتْ لِأَوْدَاعِهَا: أَيُّوَكُمْ جَائِبٌ لَنَا لَحْمَهُ، وَلِمَسْ مَا جَاشَ.. فَطَبِخَتْ الْأَحْمَةَ وَقَعَدُوا يَنْتَظِرُوا الْغُولَ يَجِي مَا يَجِيئُ، لَمَّا لَبِعَ السَّهْرَةَ.. فَجَاتِ تَبَصُّرٌ كَانَ فِي صَبِيغِهِ دَبْلُهُ هِيَ عَرَفَتْهَا.. قَالَتْ لَهُنَّ: دِي إِيْبَكُمُ أَلِي مَدِينُكَ، دِي بَدِيلُهُ.. وَقَالَتْ وَاللَّهِ ضَرَبْتُ أَعْرِفُ أَلِي نَبَحَ أَيُّوَكُمُ مِنْ؟.

قَامَتِ جَابَتْ شَرِيئَةً إِيْزَ وَخِيْطًا وَلِبَاسًا وَغَوَاطِظَ وَحَلَقَانٍ.. وَمِشَتْ فِي الْبَلَدِ تَبِيْعَ.. فَكُلَّ وَاحِدَهُ تَعْلَعُدُ قُدَامَهَا تَشْتَرِي.. فَقُولُ لَهَا إِيهِ: إِحْكِي لِي عَلَى قِصْبِكَ مِنْ نَهَارِ أَمِكْ مَا وَلِدَتِكَ.. فَهُمُ يَحْكُوا لَهَا عَلَى أَلِي يَحْصُلُ لَهُمْ..

فَجَاءَتِ الْبَيْتَ دِي قَالَتْ لَهَا: تَعَالَى يَا خَالَه لَمَا اشْتَرَى مِنْكَ قَالَتْ لَهَا قَوْلَى عَلَى قَصَبَتِكَ مِنْ نَهَارِ أُمِّكَ وَأَبِيكِ مَاوِدُوكِي^(١٨).. هِيَ قَالَتْ لَهَا قَصَبَتَهَا وَقَصَبَةُ إِخْوَاتِهَا مِنْ الْأَرْضِ.. قَالَتْ لَهَا إِي: فَعُولُنَا رَاحِدُ غَوْلٍ.. وَكُلُّ مَا جَرَى الْمَلَبُّ مِنْهُ الْمَلَلَانِيَّةُ.. يَقُولُ لِي مَدَى صَوَابِكَ أَمَصُهَا.. بَقِيَ يَمَصُّ صَوَابِي وَيَدَوِّزُ لِي.. اعْمَلِي لِي لُصَّ الطَّيْرِ إِلَى إِخْوَاتِي يَصْنَعُونَهُ.. أَخْرِفِي لِي لُصَّ الطَّيْرِ الْمَلَبُّوْخُ يَأْكُلُهُ.. نَبِيْتِي لَمَا نَمَى نَشَف.. وَمَا بَقَشَ أَكَلُ.. إِخْوَاتِي قَالُوا لِي إِنِّي دِهَبْتِي لِيهِ؟ قُلْتُ لَهُمْ دَا فِيهِ وَاجِدُ غَوْلٍ يَجْصَلُ مِنْهُ كَذَا وَكَذَا.. قَالَتْ لَهَا: إِي دَا رَاجِلُ وَجْشُ قَوَى، وَصَنْبُ وَكُنَّا كُنَّا بَخَافَ مِنْهُ.. وَكَانَ طَمَاحُ.. قَالَتْ لَهَا: إِنْ سَكَنِي دَا أَنَا إِخْوَاتِي مِسْكُوهُ صُرْبُوهُ وَقَطَعُوهُ وَحَطَلُوهُ عَلَى الْحَمَارَةِ فِي الْخَرَجِ وَبَابُوهَا عَ الْبَيْتِ بَقَاعُهُ.. قَالَتْ لَهَا وَاللَّهِ إِخْوَاتُكَ دَوْلُ شَطْلَانُ.. طَلِبُ مِنْهُ يَشْتَقِلُوهُ فِي إِيهِ؟ قَالَتْ لَهَا: يَصْنَعُونَاوَا طَلِبُ مِنْ عَلَى الْجَبَلِ، وَيَبْجُوا آخِرَ النَّهَارِ.. لَهَى أَخَذَتْ مِنْهَا وَرَوَّجَتْ.

فِي جَبَّةِ السَّبْعِ جِدْعَانُ مَرَّحَيْنِ.. فَجَاءَتِ شَوْبَةُ تَرَابُ مِنْ عَلَى الْأَرْضِ وَسَفَحَتْهَا^(١٩) فِي وَشِ السَّبْعِ جِدْعَانِ.. وَقَالَتْ لَهُمْ تَصْبَحُوا سَبْعَ تِيرَانٍ.. فَصَبَّحُوا الصَّبْحَ اخْتَبَهُمْ فَاسْتَفْتَهُمْ لِقَتَهُمْ سَبْعَ تِيرَانٍ.. فَعَدَّتْ تَعْبِلًا^(٢٠).. وَقَامَتْ رَاحِدَةً لَوَاجِدَ جَارُهَا فِي السَّكَنِ وَقَالَتْ لَهَا: إِنْتَلِي لِي سَبْعَ رَوَّوَيْسٍ^(٢١).. فَقُلْتُ لَهَا السَّبْعَ رَوَّوَيْسَ.. فَحَطَّتْ كُلَّ رَوَّاسِيَةٍ فِي تَوْدٍ وَاحِدَتُهُمْ وَمِشَتْ.

دَنَّا مَاشِيَةً وَتَعْبِلُ عَلَمَانِ إِخْوَاتُهَا.. فَعَدَّتْ فَعُولُ بَيْتٍ.. فَجَا الْخَدَامُ يَبْرُمِي الصَّبِينَةَ.. الْكَثَاسَةَ^(٢٢) الَّتِي هُمَا مَقْدُونَيْنِ فِيهَا.. فَعَلَى سَبْتِ الْحُسْنِ، صَبِيَّةٌ مَعَهَا سَبْعَ تِيرَانٍ يَرْتَفُضُ اللَّغْمَةَ الْحَلِيَّةَ تَطْعِمُهَا لَهُمْ يَأْكُلُهَا.. وَهِيَ تَأْكُلُ اللَّغْمَةَ الْحَرَوَّةَ.. فَرَاخَ قَالَ لِسَيِّدِهِ: .. فِيهِ وَاحِدُهُ قَاعُهُ فَعُولُ الْبَيْتِ، وَمَعَهَا سَبْعَ تِيرَانٍ.. فَقَامَ جَاءَ سَيِّدُهُ وَقَالَ لَهَا: يَا صَبِيَّةُ.. قَالَتْ لَهُ: نَعَمْ.. قَالَ لَهَا: إِنْ سَمِعْتَ إِيَّاهُ قَالَتْ لَهُ: سَبْتِ الْحُسْنِ.. قَالَ لَهَا تَجَوِّزِي.. قَالَتْ لَهُ: أَتَجَوِّزُكَ بَسَ لِي شَرْطُ.. قَالَ لَهَا: شَرْطُ إِيَّاهُ؟ قَالَتْ لَهُ تَأْخُذُ التَّيْرَانِ دَوْلُ.. وَتَرْطِلُهُمْ عَلَى حَوْضٍ خَشَبٍ وَهَلَاوَا «سَمْسِمُ» وَيَشْرَبُوا مِنْهُ وَدِهَ مَوَادِدَ.. قَالَ لَهَا أَنِي مَاعْتَرِيشُ إِلَّا تَيْنَ وَدَرِيْسَ.. خَدَمُ يَأْكُلُاف.. أَعْلِمُهُم تَيْنَ وَدَرِيْسَ.. قَالَتْ لَهُ: لَا.. وَقَامَتْ وَآخَذَهُ السَّبْعَ تِيرَانٍ وَمِشَتْ.. دَنَّتِيَا^(٢٣).. مَاشِيَةً.. وَقَعَدَتْ فَعُولُ بَيْتٍ.. فَبَرَدَهُ^(٢٤) جَاءَتِ الْخَدَامَةُ تَرْمِي صَبِيَّةَ الْأَكْلِ لِقَتَهَا يَتَفَضَّلُ اللَّغْمَةَ الْحَلِيَّةَ تَطْعِمُهَا لِلتَّيْرَانِ.. وَهِيَ تَأْكُلُ الْوَحْشَةَ.. وَقَاعُهُ تَمِيطُ.. فَطَلَعَتْ قَالَتْ لِسَيِّدَتِهَا: يَا سَبْتِ فِيهِ صَبِيَّةٌ قَاعُهُ وَمَعَهَا سَبْعَ تِيرَانٍ، تَتَفَضَّلُ اللَّغْمَةَ، وَتَقْلُحُ فِيهَا وَتَطْعِمُهَا لِلتَّيْرَانِ.. بَسَ جَمِيلَةٌ قَوَى.. قَالَتْ لَهَا إِنْ سَكَنِي مَاتَعْلِيْشُ صَوْرَتُكَ.. لِحُسْنِ سَيِّدِكَ يَسْمَعُكَ.. قَامَ سَيِّدُهَا قَالَ لَهَا: إِنْتَمِي لَهَا يَا بَلَّتْ.. قَالَتْ لَهُ دِي مَعَهَا سَبْعَ تِيرَانٍ، وَقَاعُهُ خَشَتْ.. قَامَ نَازِلُ لَهَا.. قَالَ لَهَا: إِنِّي اسْمُكَ إِيَّاهُ صَبِيَّةُ.. قَالَتْ لَهُ اسْمِي «سَبْتِ الْحُسْنِ».. قَالَ لَهَا: تَجَوِّزِي.. قَالَتْ لَهُ: أَتَجَوِّزُكَ بَسَ لِي شَرْطُ.. قَالَ لَهَا قَوْلَى لِي عَلَى شَرْطِكَ.. قَالَتْ لَهُ: تَأْخُذُ التَّيْرَانِ تَرْطِلُهُمْ عَلَى حَوْضٍ خَشَبٍ وَتَكْلَهُمْ سَمْسِمُ وَتَشْرَبُهُمْ مِنْهُ وَرَدَّ.. قَالَ لَهَا: حَاضِرُ .. بَسَ كِنَهُ .. يَأْوَدُ يَأْكُلُاف.. خَذُ السَّبْعَ تِيرَانِ أَرِطْلُهُمْ فِي الْجَنِينَةِ، وَأَمْلَأْهُمْ الطَّوَالِ سَمْسِمُ.. وَاسْتَقِيهِمْ مِنْهُ وَرَدَّ.. خَجَا الْكَلاَفَ خَدَمُهُ وَرَاحَ رَابِطْلُهُمْ .. وَعَلَّمَهُمْ سَمْسِمُ وَيَقِي سَمْسِمُهُمْ مِنْهُ وَرَدَّ .. وَالرَّاجِلُ دِهَ إِتْجَوِّزُ سَبْتِ الْحُسْنِ.

فَجَا يَوْمٌ مِنَ الْأَيَّامِ .. سَبْتِ الْحُسْنِ حَبِلَتْ، وَوَلَدَتْ وَادَّ .. فَضَرَّتْهَا غَارَتْ مِنْهَا .. فَاعَيْنَ يَوْمٌ فِي الْجَنِينَةِ.. فَبَقُولُ لَهَا تَعَالَى يَا سَبْتِ الْحُسْنِ أَمَا أَفَلَاكِي^(٢٥) وَبَلَّتْ قَدَامِهَا وَقَعَتْ تَقْلِيهَا .. فَبَقِعَتْ تَضِيلُ مِنْ دِمَاعِهَا الشَّمْعُ إِيهِ وَحَطَّ رِيَشُهُ .. وَقَالَتْ لَهَا لِيْزِي مَعَ الْحَمَامِ .. فَطَارَتْ مَعَ الْحَمَامِ .. فَابْتَنَّا دَنَّا لَمَا كَبُرَ وَكَانَ يَبْرُوجُ الْمَدْرَسَةَ .. يَبْقَى يَلْعَنُ مِنَ الْمَدْرَسَةِ.. يَقُولُ جَاءَ قَاعُ دَمُ التَّيْرَانِ فِي الْجَنِينَةِ وَيَمْلَأُ الْكَثْبُوشَ^(٢٦) سَمْسِمُ وَيَمِصُّ^(٢٧) يَلْقَى الْحَمَامَ جَاءَ إِنْصَفُ^(٢٨).. يَقُولُ لَهُمْ: دِيَا حَمَامَ يَا مَمَامَ أُمِّي وَرَا وَلَا قَدَامُ، يَقُولُوا لَهُ: دَامَكُ وَرَا يَلْعَنُ حَصَاً وَتَبْجِي عَلَى الشَّاطِرِ مُحَمَّدٍ وَآخَرُ يَكُمَا عَلَى السَّبْعِ جِدْعَانِ كُلُّ يَوْمٍ يَقُولُ لِلْحَمَامِ الْكَلَامُ دِهَ وَيَبْجِي الْحَمَامَ يَرْجِعُ وَيَبْجِي هِيَ وَرَا ..

تَقْعُدُ تَلْقَطُ السَّمِسِمَ مِنَ الْكَلْبُوشِ .. وَتَأْخُذُ مِنْهُ بُوْسَهُ مِنَ الصَّدْعِ^(٢٩) دِه وَبُوْسَهُ مِنَ الصَّدْعِ دِه وَتَطْبِرُ كُلَّ يَوْمٍ عَلَى الْحَالِ دِه .. فَصِبْ كَدَهُ حَوَالِي شَهْرِ يَقُولُ لَهُمْ كُلَّ مَايَجِيُوا «يَا حَمَامَ يَا بَمَامِ امِي زَرَا وَلَا قُدَامَ» .. يَقُولُوا لَهُ: «أَمَكُ زَرَا بِكُمُ حَمَامَ، وَبَنَكِي عَلَى الشَّاطِرِ مُحَمَّدَ وَكَثَرُ بَكَاها عَلَى السَّبْعِ جِدْعَانِ» .. تَقْدِمُ جَايَهُ إِلَيْهِ تَقْعُدُ تَلْقَطُ فِي السَّمِسِمِ وَتَقُومُ وَآخِذَهُ مِنَ الصَّدْعِ دِه بُوْسَهُ .. وَالصَّدْعُ دِه بُوْسَهُ .. فَمَرَهُ إِلَيْهِ مِرَاتُ أَبُوهِ شَافَتْهُ .. فَقَالَتْ لِأَبُوهِ: إِيْنَكَ يَبَاخُذُ السَّمِسِمَ مِنْ قُدَامِ التَّيْرَانِ .. وَيَعْلِفُوا لِلْحَمَامِ فَهُوَ يَقُولُ لِأَبْنَتِهِ لِيَهْ يَا شَاطِرُ مُحَمَّدَ؟ لِيَهْ يَتَأْخُذُ السَّمِسِمَ مِنْ قُدَامِ التَّيْرَانِ وَتَلْبِطُهُ لِلْحَمَامِ؟ قَالَ لِأَبُوهِ: دَا اَنَا بَاعِلِفُ امِي .. قَالَ لَهُ: هِيَ امُكُ فِينْ؟ .. قَالَ لَهُ امِي طَابِرُهُ مَعَ الْحَمَامِ .. قَالَ لَهُ طَلِبْ: تَعْرِفُ تَسْمِكْهَا .. قَالَ لَهُ: آه .. قَامَ جَائِي أَبُوهُ إِلَيْهِ إِذَا رَى^(٣٠) فِي الْجَنِينَةِ .. وَالْوَادُ مَلَا الْكَلْبُوشَ سَمِسِمَ فِي جَيْتِ^(٣١) الْحَمَامِ امْتَقَفَ .. يَقُولُ لَهُمْ: «يَا حَمَامَ يَا بَمَامِ امِي زَرَا وَلَا قُدَامَ؟» الْحَمَامُ رَدُّ وَقَالَ لَهُ: «أَمَكُ زَرَا بِكُمُ حَمَامَ، وَبَنَكِي عَلَى الشَّاطِرِ مُحَمَّدَ وَكَثَرُ بَكَاها عَلَى السَّبْعِ جِدْعَانِ» .. فَانْتَظَرُ شَوْبَهُ وَبَقِيَ امُهُ جَايَهُ .. فَتَعَدَّتْ تَلْقُضُ، تَنْقُضُ^(٣٢) .. وَآخَذَتْ بُوْسَهُ .. وَجَاتْ تَطْبِرُ .. قَامَ الْوَادُ مَسِكْهَا .. فَقَالَ لِأَبُوهِ امْسِكْ يَابَ^(٣٣) .. قَالَ لَهُهَا إِلَيْهِ يَاسِتِ الْحُسْنِ، الَّتِي عَمَلُ فِينَكِي كَدَهُ .. قَالَتْ لَهُ مِرَاتُكَ، فَجَابَ مِرَاتَهُ .. وَقَالَ لَهَا: اَنَا عَايِزُكَ تَرَجْعِي لَهَا شَعْرَهَا زَيَّ مَا كَانَ وَتَحْوِشِي^(٣٤) الْبَرِيضِ دِه .. فَقَامَتْ خَلَعَتْ الْبَرِيضِ .. وَجَلَّتِ الشَّعْرُ زَيَّ مَا كَانَ .. قَالَ لَهَا: طَلِبْ الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ إِيْنَكَ يَاسِتِ الْحُسْنِ طَلِبْ وَالسَّبْعِ جِدْعَانِ دُولَ مِينْ؟ قَالَتْ لَهُ: السَّبْعِ جِدْعَانِ دُولَ إِخْوَانِي .. قَالَ لَهَا: إِلَيْهِ الَّتِي عَمَلُ فِيهِمْ كَدَهُ .. إِلَيْهِ .. قَالَتْ لَهُ: مِرَاتُ الْفُولِ .. فَجَابَ مِرَاتُ الْفُولِ .. وَقَالَ لَهَا: زَيَّ مَا إِنْتِ سَحَرْتِي الْجِدْعَانِ دُولَ سَبْعِ تَيْرَانِ .. إِسْحَرِيهِمْ سَبْعَ جِدْعَانِ .. سَحَرْتُهُمْ سَبْعَ جِدْعَانِ .. قَالَ لِأَهْلِ الْبَلَدِ لِمَا^(٣٥) حَطَبَ وَكَارَ .. فَحَرَّقَ مِرَاتَهُ وَالْفُورَةَ فِي الْفَارِ وَعَاشَ مَعَ سِتِّ الْحُسْنِ وَأَخَوَاتِهَا وَالشَّاطِرَ مُحَمَّدَ فِي تَبَاتِ وَنَبَاتِ.

وقوتة توتة فرغت الحدوتة .

الهوامش :

- * الرواية : لم السيد ياسين - السن ٦٥ سنة.
- * مكان الجمع: كلر أبو زاهر - مركز شريين - دهقاية.
- * تاريخ الجمع : يوليو ١٩٩٠.
- (١) جِدْعَان: جمع جَدْع وهو الشاب، والجَدْع في اللغة الصغير السن . قال ورقة بن نوفل في حديث البعثة «يا ليتني فيها جذع» يعني في نية الرسول (ص) أي ليتني أكون شاباً حين تظهر نبوته حتى أبالغ في نصرته.
- (٢) مَايَلْقُفُنْ: سوف نهرب، وإن تعود إليك ثانية.
- (٣) هَانِسِيك: سنتركك.
- (٤) مَايَعْبُرُ: لن نعودي، والمقصود أن تتمكني من رؤيتنا.
- (٥) النَّوَرُ دِه: هذه المرة.
- (٦) تَجُورُ وَتَجُورُ: تتسحر.
- (٧) فُطُولُ: (في طوله بطول) بجوار البيت.
- (٨) تَلَقَّتْ: فوجدت من القفل لقي
- (٩) إِيْنَهُ لَهَا: ناديتها.
- (١٠) مَاخَتَقَمَشْ: لم أراه.
- (١١) مَلُورُ: يدور حول البيت حتى يجد الباب فيدخل فيه.
- (١٢) مَوْنِيْبِد: جعلك تحيفة خفيفة شمعية، ويقولون فلان دهبان: أي يخلص وزله وصار خفيفاً.
- (١٣) مَحْمُوق: غضب وتغير وجهه.
- (١٤) يَكُرُ عَلَيْهَا: يهجم عليها.

- (١٥) الكَرَارِيكُ: مفردهما كوريك وهو أداة يستخفنها الفلاح في الحفر وهي كالنحاس.
- (١٦) حَقَّتْ حَقَّتْ: قطعاً، إِرْيَا إِرْيَا .
- (١٧) بُخْرِجُ: أى عليها حُرْج، وهو وعاء من الصوف أو الكتان وخلافه ذو جفتين يوضع على الدابة كالحصار أو الحصان أو الجمل ليوضع به ما يُجَمَل.
- (١٨) ما وَلَدَيْكَ: أنجباك.
- (١٩) سَتَخَفْتُهَا : رمتها فى وجههم، وسخ فلان على وجهه أى سلع وجهه ولحمه، ويدلت للسبح بالصناد.
- (٢٠) تَغِيْطُ : تَبْكِي.
- (٢١) رَوَادِيْسُ: جمع رؤاسيه وهى الحيل أو المقه الذى يقتل ليوضع فى قرون الثور أو البقرة (اللاشيه) لسميحها وربطها.
- (٢٢) الكتانسه: بقايا الطعام، أو بقايا كس المنزل.
- (٢٣) دلتها: استمرت أى ظلت تسير.
- (٢٤) ليرده: كذلك.
- (٢٥) أَلْيَيْكَ: أنلى رأسك من المشرات كاللحم، وكانت عاتة سائكة بين النساء فى الريف..
- (٢٦) الكلبوش: شطاء للرأس يشبه الطاقية ذو الذئع.
- (٢٧) يبحس: ينظر، يتطلع.
- (٢٨) إصمف: صموف،
- (٢٩) الصدغ: الوجه أو الخد وهو غير الصدغ فى اللغة بمعنى من يتشدد فى شئ لا يعنيه، والصدينغ : الولد قبل استتمامه سبعة أيام، لأنه لا يشتد صدغاه إلا بعد سبعة أيام.
- (٣٠) إدارى: توارى أو تغطى.
- (٣١) جيت: مجىء.
- (٣٢) تنقض تنقض: تلتقط الحب.
- (٣٣) يابه: يا أبى.
- (٣٤) تحوشى الريش: ترفى الريش عن جسمها.
- (٣٥) لمر: اجمعوا.



الأمثال الشعبية البدوية

محمد فتحي السنوسي

والمثل يضرب في أن يقابل الإنسان الإحسان بالإحسان
والإساءة بالإساءة .

٤ - «الكرم ما تجبهاش مراسيل» .

الكرم: ثمرة البلح .

ما تجبهاش: أي لا تأتي بها، وأصلها ما تجبهها، والشين
تصانف لتأكيد النفي .

مراسيل: الأشخاص الذين يرسلهم صاحب الحاجة
لقضائها .

والمثل يضرب في أن الإنسان لا بد أن يقوم بعمله بنفسه
دون انتظار مساعدة الآخرين .

٥ - «الشحمان يفت للجمان فت بطيء» .

يفت: يقدم الطعام .

الجمان: الجائع .

ويضرب هذا المثل لمن يتباطأ في تقديم العون والمساعدة
للمحتاج .

من الأمثال الشعبية المشهورة بمنطقة الساحل الشمالي
الغربي لمصر، هذه المجموعة من الأمثال الشعبية البدوية:

١ - «اللي ما يعرف الصقر يشويه» .

اللي: الذي .

الصقر: طائر لا يؤكل .

والمثل يضرب في الجهل بالأشياء .

٢ - «فارس وترأس ما يترافقوش» .

فارس: من يركب الفرس .

ترأس: مفرجل .

ما يترافقوش: لا يترافقان، أي لا يتوافقان .

والمثل يضرب في شدة الاختلاف والتباين .

٣ - «اللي يبيعك ببعه حتى لو من عقاب هلاك» .

يبيعك: يراد بها يضحى بك ويستغنى عنك .

عقاب: بقية، أي من ضمن .

هلاك: أهلك .

٦ - «الصباح المبروق يبان من عند فجره».

الصباح: الصباح.

يبان: يظهر بوادره.

ويضرب هذا المثل للشئ الذي يظهر خيره من بدائته.

٧ - «تعلم الدبكة أنها تطرطش في عرمة الغلة».

الدبكة: الدجاجة.

طرطش: تروح وتجي وتبعض.

عرمة: يقصد بها كمية كبيرة أى كومة.

الغلة: القمح.

ويضرب هذا المثل فى مَنْ يحلم بالكثير.

٨ - «الجهات أكثر م اللغات».

يضرب هذا المثل لمن توفته الفرسمة، فهناك فرس أكثر قادمة.

٩ - «يلعن بودن هزتها فولة».

يلعن: أى ملعون.

بود: أبو.

دقن: دقن، أى لحية، ويراد بها الرجل الكبير.

هزتها: أى اهتزت لها.

فولة: ثمرة الفول، ويراد بها الشئ الذافه.

ويضرب هذا المثل فى اللحن على طلب معالى الأمور وترك توافيها.

١٠ - «الأصل يرد للمخول».

الأصل: أى مَنْ يحزى إليه الإنسان.

يرد: يرجع إلى.

المخول: أى الحال، شقيق الأم.

ويضرب هذا المثل فى رد الأشياء إلى أصولها.

١١ - «لو كان جارك عنده فرس افتح عليه طاقة».

فرس: حصان

طاقة: شبك.

ويضرب هذا المثل حباً للخيل وإقتناها لارتباط الخير بها، تأكيداً للحديث النبوى: «الخيل معقود فى نواصيها الخير....»

١٢ - «لولا كمي ماكل فسي».

الكم: إشارة إلى المليس الفاخر.

كل: أى لكل.

ولهذا للمثل قصة طريفة: يحكى أن رجلاً أصرياً رفيق المال، ذهب إلى حفل عرس، فلم يدعه أحد من أصحاب هذا العرس لتناول الطعام، فانسحب، وذهب إلى صديق له وطلب منه جلباًباً فصفافاً واسع الأكماء وارثاه، ثم توجه إلى العرس مرة أخرى، فرحب به الجميع، ودعوه لتناول الطعام، وعندما جلس إلى المائدة نسي أن يشمر عن أكمامه، فكان كلما مد يده إلى الطعام ابتلت، ولما لغوا نظره إلى ذلك قال: لولا كمي ما كل فسي!!

١٣ - «دز أبك للغابة يجيب العود اللى يشبهه».

دز: ارسل.

ويضرب هذا المثل فى قياس المهارة، وأيضاً فى الشئ وما يوافقه.

١٤ - «صحنكنا له بيت عدنا».

ويضرب هذا المثل لمن يستغل طيبة وسماحة الغير استغلالاً سيئاً.

١٥ - «اللى عنده إبرة يقول الحديد غالى».

يضرب هذا المثل لمن يحوز شيئاً بسيطاً، ويحاول أن يرفع من قيمته.

١٦ - «اللى مو غنى بالفال يطول شقاء».

مو: ما هو.

يضرب هذا المثل فى قيمة وأهمية المال.

١٧ - «علمناه اللواجة سيفنا على بيوت الكبان».

اللواجة: السور والطواف.

يضرب هذا المثل لمن يتعلم شيئاً ثم يحاول أن يسبق مَنْ علمه.

١٨ - «ما رأيكيش عَمَر يا تاجوره».

رأيكيش: أَلَمْ تَرَى.

عمر: اسم شخص.

تاجوره: منطقة بعيدة في الصحراء الليبية.

يَضْرِبُ هذا المثل لَمَنْ يَحْدِثُ عن شَيْءٍ في الصحراء؛ أَيْ
يَضْرِبُ لِلشَّيْءِ الْمُسْتَحِيلِ تَحْصِيلَهُ.

١٩ - «اللى يَفُكِّك م المرة الدَّرَابِية مَلَّاقٍ بِنْتِها».

يفكك: يخلصك.

المرة: المرأة.

الدوابية: كثيرة المشاكل.

يَضْرِبُ هذا المثل في اليهد عن المشاكل ومصادرها.

٢٠ - «الزراعة تبع للزريع».

تبع: أَيْ تَرْجِعُ إِلَى.

الزريع: مَنْ يَقُومُ بِالزَّرْعَةِ.

يَضْرِبُ هذا المثل في رد الأضياء إلى أصولها.

٢١ - «نوة الأعمى في عكوزه».

نوة: أَيْ صَمِير.

عكوزه: المكان، وهو عصا غليظة يعتمد عليها الأعمى
في سيره.

يَضْرِبُ هذا المثل في صحة الأسباب.

٢٢ - «لا تجوع للذيب ولا تنقص للغم».

تجوع: أَيْ تَتْرَكَها جَائِعًا.

الذيب: الذئب، وهو حيوان مفترس.

تنقص: يراد بها لا تَنُفِذْ عنها فينقص عددها.

يَضْرِبُ هذا المثل في ضرورة الحرص واليقظة.

٢٣ - «اقطع الرأس تَبْرَأُ العروق».

الرأس: يراد بها السبب الرئيس في المشكلة والملة.

تَبْرَأُ: تَشْفَى، ويقصد بها تنتهي.

يَضْرِبُ هذا المثل في سرعة البت في الأمور.

٢٤ - «بدوى مقروح لقي الثمر مطروح وين يخلي ويروح».

مقروح: جوعان.

مطروح: تساقط من النخيل على الأرض.

وين: إِلَى أَيْنَ.

يخلي: يترك مكانه.

ويضرب هذا المثل في سعة الرزق. وأعتقد أنه يضرب في
تبرير السلوك وتعليله.

٢٥ - «السيف ما يدخل إلا في جرابه».

يَضْرِبُ هذا المثل في الشئ وما يوافقه.

٢٦ - «لا للسيف ولا للصيف».

لا للسيف: أَيْ أَنَّهُ لَيْسَ شَجَاعًا يَصِلُحُ للحرب.

لا للصيف: ولا كريماً يكرم ضيفه.

يَضْرِبُ هذا المثل في الشخص عديم النفع والفائدة.

٢٧ - «الصاحب اللي ما يخطك في وقت الضيق العذر خير
منه».

يَضْرِبُ هذا المثل في حسن اختيار الأصدقاء.

٢٨ - «اللى توصيه لا خيره فيه».

توصيه: يراد بها النصيحة.

يَضْرِبُ هذا المثل في الشخص الذي لا يستجيب للنصح.

٢٩ - «لو بيدى ما نظرف عين».

نظرف: نصيب.

يَضْرِبُ هذا المثل في قلة الحيلة.

٣٠ - «لولا سواد العين ما كان نوره».

يَضْرِبُ هذا المثل في أهمية الأشياء البسيطة وعدم
الاستهانة بها، وفي علاقات الأشياء ببعضها.

العمارة التقليدية .. الطابع والشخصية وأثرها في تصميم عمارة قومية معاصرة

د. هاني إبراهيم جابر

إننا نبحث في الفولكلور؛ لنوظف مادته في الحياة ؛ ولنحتفظ بها ومعها بالطابع
والشخصية ، ويحكم هذا الفعل قدرتنا على إعادة صياغة المادة الفولكلورية صياغة
عقلانية نتوقف فيها آثار العصر الاجتماعية ، وتقنياته العلمية ، وأدواته واحتياجاته
العملية ؛ أي إننا نبحث ونفحص في تراثنا ونكشف أسس ما فيه ؛ لكي نفرض على
المعاصرة إنتاجاً جديداً يعبر عن قوميتنا وعن أصالتنا ، لا بالمحاكاة بل بالابتكار، وليس
بالتقليد وإنما بالإبداع. هذا هو معنى الفولكلور وخاصيته العملية ، والذي يعود إلى قدرة
الشعب في معاشته لواقعه بالصورة المثلى ، وبالشكل المتجدد النامي؛ لتحرك به وجدانه
وفكره نحو الجمال، والخلق، والإبداع. إن الفولكلور إنتاج، وخبرة، وصدى لشكل ثقافي،
وحاجة نفسية وحسية . وهذا وحده يؤكد أن المادة فيه تتطلع بالطابع والشخصية التي
تعيش في كل عصر. وهنا يبرز العنصر الحيوي الذي يؤكد دينامية المأثورات وتفاعلها مع
ثقافة كل عصر ، وهو عمل الإنسان، وهو، في الوقت ذاته، فعل واج بحضوره، بذاكرته،
بممارسته، بأصاليته، بإنتاجه ، وبإبداعه . والمادة الفولكلورية مرتبطة بالعمل والنشاط
الإنتاجي ونوعيته ، ولا يتشكل الفولكلور في بيئة بلا عمل ، وكما يؤكد الفولكلور حقيقة
المادية تجاه المثالية ، فإنه يكشف حقيقة المادية الديالكتيكية، مبيهاً كيف يتحول النشاط
الحياتي الطبيعي إلى عمل، أي نشاط حياتي إنساني واع. «والعمارة التقليدية إنتاج عمل،
إنتاج صانع، وهي رؤية مجتمع لا رؤية عشيرة أو قبيلة، (عمارة مدينة رشيد مثلاً) ؛
وذلك فهي خصوصية عامة تتشكل بالبيئة ثم تعبر عنها بعد ذلك.

وبعد، فإن هذه الدراسة تعود إلى أهمية قراءة فكر المهندس الراحل حسن فتحى فى مجال الدعوة إلى تحديث العمارة القومية مع ضرورة الحفاظ على الخصائص الأولية للفن العمارة التقليدية والشعبية منها على وجه الخصوص، ومشاركة المستفيدين منها فى التصور والبناء. وتعد، أيضاً، إلى الدراسة الميدانية لأهميتها، فهى وحدها قادرة على كشف تلك الخصائص الأولية التى يطالب بها المهندس حسن فتحى من واقع بناها ومن دورها الوظيفى فى الحياة، بالإضافة إلى الاقتراب من الخصائص البيئية، والتعرف على رؤية أبناء المجتمعات الدائمة التقليدية لها، وطرق الإفادة منها فى عملة البناء. إن هذه الدراسة سارت على نهجين متوازيين؛ النهج الأول: دراسة النظرية ومقوماتها عند المهندس حسن فتحى فى هذا الشأن، والنهج الثانى: اللجوء إلى العمل الميدانى فى مواقع شتى متباينة فى أشكالها البيئية والجغرافية؛ لتكون صورة كافية لأصاط العمارة التقليدية فى تلك المواقع، التى تشكلت فى بعض الأبنية الريفية والبدوية والحضرية، وبالقطع تم ذلك دون إغفال للمنظور التاريخى لبعض الأبنية التى تحمل طابعاً قومياً من العصر الفرعونى إلى العصر القبطى ثم إلى العصر الإسلامى.

إن العمارة التقليدية بمثابة المصلحة الإنسانية للمعرفة والخبرة والتجريب الدائم والتفاعل مع زيادة الاحتياجات الإنسانية والمعيشية والأمنية على مر تاريخ المجتمعات. وهى، فى الوقت ذاته، العطاء الجسم والملموس للثقافة المادية التى تنمى من خلالها الجوانب الروحية وعاداتها وتقاليدها، كما أنها الحافظة لمعتقدات الأفراد وأعراسهم. والبناء المعاصر، أبداً ما كان بناءً، هو الفن الذى يتشكل ويتشكبه بحسب حاجات الإنسان، ويعيش معه أطوار حياته وحياة الآخرين، فالعمارة التقليدية، لاتوجد هنا أو هناك، وإنما فى كل مكان وجد فيه مجتمع: فى المدينة، فى القرية، فى الصحراء، فى الثقافة، فى الحضارة، فى العمل. ولذلك فإن نوعية العمل والبيئة والمجتمع تحف وزام الطابع والشخصية فى التصور البنائى والجمالى والوظيفى للعمارة التقليدية. «إن واقع المناخ المحلى له أن يفرض طراز البيت». «والعمارة فى تقليديتها تعد أسلوباً أمثلاً فى توظيف الإمكانيات المتاحة البيئية والبشرية فى نمط معمارى، يمثل مع غيره من الأبنية شكلاً معبراً عن الإنسان واحتياجاته وعاكساً لسمات المكان، «إننا نشكل البيت فى الوقت ذاته الذى يعود فيشكلنا بوصفنا أفراداً، ونحن نبني المدينة فتعود المدينة فتشكلنا بوصفنا مجتمعاً». يشير المهندس حسن فتحى إلى أهمية خصوصية البناء التقليدى بقوله: «هل أستطيع أن أنزع حيوان الفروقع من قوقعه لأسكنه فى قوقعة

حيوان آخر؟». وهذا من المستحيلات، وهو أمر يؤكد على أهمية الاهتمام بدراسة العمارة التقليدية فى مصر بأشكالها وأنماطها المختلفة: «من واقع بئى، ومنظور حضارى، لئتم بعد ذلك إعداد تصميم معمارى مؤهل للتعبير عن الشخصية وطابعها القومى». وإن ظهرت محاولة لإنشاء الطابع والخصوصية عليها، فسيكون ذلك بأسلوب سطحي؛ لأن الأسس والقيم التى استخدمت فى تخطيطها أو عمارتها أسس وقيم غربية، طبقت ونفذت بمعزل عن مجتمع المستفيدين ودون الالتحام بهذا المجتمع، والقيام بدراسات متأنية للعادات والسلوكيات وأساليب الحياة فيها واحترام تراثها. وهذه من أهم المؤثرات فى بث الحياة، وخلق الحيوية اللازمة لهذه المجتمعات العمرانية الجديدة.

إن الدراسات العلمية تهدف، فى هذا المجال، إلى الوصول إلى طبيعة تلك العمارات عن طريق اكتشاف خواصها وتطويرها، وإثبات أهم مافيه من مميزات بيئية. فالخواص والمميزات، غير الظاهرة، التى لم يتم كشفها اجتماعياً وفنياً وأيضاً فكرياً، هى هدف تلك الدراسات العلمية؛ لذلك علينا أن ننظر إليها على أنها دراسة ترتبط بإشكالية وقضية بعينة تعمل على كشف خواص إنسانية ومعمارية للأبنية التقليدية، وارتباط ذلك كله بقضية معاصرة، ومشكلة ملحة، وهذا يسعى إلى العودة للجذور الأولية لإشكالية تدمير المدن الجديدة. والدراسة العلمية فى البحث الميدانى لهذا الموضوع هى الأسلوب السعالي الذى يتنقل بمقتضاه التصور النظرى ومقوماته النظرية المعمارية التى تبناها المهندس حسن فتحى، إلى الواقع الملموس، وهنا تكون النتائج أكثر وضوحاً وأكثر تميزاً بالدقة والموضوعية، والإشارة السابقة كان من الضرورى إيضاحها؛ لأن النشاط البنائى يقوم على اتجاهين: الأول يقوم به الأفراد أصحاب المصلحة الأولى، وغالباً ما يكون أشبه قائماً على الخبرة والمعرفة؛ وهو ما يعرف بالعمارة الشعبية، وسواء كان البناء من الطوب اللبن، أو البيت الشعر، أو بالمجارة، فكلها بيوت تنتج للحاجة إليها ويسهم أعضاؤه المجتمع فى صياغة البناء والتشكيل، ولها عاداتها ومقوماتها البيئية. والثانى انتهاء يقوم به المعمارون المؤهلون علمياً وغالباً ما تكون الدولة دافعة له، والمقاولون يؤدون العمل فيه وفق تخطيط عام لمنح عام دون أن يكون لأصحاب المصلحة رأى فى التصميم أو البناء. «ويجب ألا ننسى أن النشاط المعماري يتحرك على مستويين، الأول: المستوى الواحى كالمعمارة التى يقوم بها المهندسون المعمارون، والثانى: المستوى التلقائى الذى يتمثل فى للعمارة الشعبية التى كانت أن تتوارى من أفق المدينة

٤) إحياء الأشكال المعمارية المحلية والظنون الشعبية والصناعات الحرفية التقليدية.

ويصر المهندس حسن فتحى على محاربة ما يُدعى الآن من أشكال بناوية بعيدة عن الذوق العام، وخالية من القيم الجمالية: غير مستهفة فى ترسيخ التقاليد والعادات المصرية بهذا النداء: «انظر تحت قدميك وابن بيتك».

٥) محاربة مبدأ تعميم النموذج النمطي المتكرر على مستوى القرية، ثم على مستوى المدينة، ثم الأقليم، ثم الجمهورية.

وينطلق الجانب الآخر من النظرية بتوظيف الخامات البنيوية فى البناء مع اكتساب البناء الروح البنيوية من حيث الإفادة من الفنون التشكيلية الشعبية فى التعبير عن سمات المكان، ويعد مطلبه هذا ركناً جوهرياً فى تكامل النظرية حيث يجعل من إحدى تعاليمه «انظر تحت قدميك وابن» ، أسلوباً فى توظيف الإمكانيات البنيوية الطبيعية والإنسانية فى بناء البيت، وبالتالي فى تمثيل البنية من خلال المساهمة والمشاركة مابين الأدوات المادية والأداء البشرى فى الموقع ذاته . والقصد الواقعى الذى يعود من وراء هذه التعلية ، هو الحفاظ على هوية المجتمع الأصلية جمالياً وتقليدياً ومثال ذلك مايشير إليه المهندس د. شبل حمن عن سمات التوافق مع التقاليد والعادات «فى عمارة الدوية جنوب مصر، فظهرت المباني الطينية التى تصجل على جدرانها قصص وأساطير ومعتقدات ومأثورات شعبية، حيث ظهرت بوصفها سمات تشكيلية لهذه العمارة، فعلى ضفتى النيل تنمو أشجار النخيل، والدليل عامر بالأسماك، وتظهر بعض التماسيح أحياناً حيث المناخ الحار، والشمس تنشر أشعتها سيقاً وشجاءً ، والسماة صافية، ووجود مناطق صحراوية أوجد الهوام من العقارب والشعابين وغير ذلك من مظاهر الحياة فى تلك البيئة. كل هذه العناصر مجتمعة استوحى منها للفنان الشعبى اللبوى وحداته الزخرفية التى يزين بها مبانيه، فعلى واجهات المباني الطينية وأعلى الأبواب والوافذ يرسم وحدات زخرفية ترمز إلى الشمس المشرقة والهلال والنجوم ، والمعلقات التى ترمز إلى الضامى والفرد ، كما يستخدم أشكالاً تجريدية للدخول والنباتات الموجودة حوله فى البيئة، وكذلك أشكالاً تمثل الطيور والأسماك، وهى ترمز للخير والسماح.

وعلى ذلك النهج، يشير الفنان جودت عبد الحميد يوسف إلى الخصوصية البناوية فى المباني الدوية التقليدية فى دراساته الكثيرة التى قام بها منذ أواخر الستينيات، ويتناول حول جماليات الفنون الدوية وآثار البيئة على تشكيلها بوصفها قيمة

وتكاد تم الريف كله. وقد كانت هذه العمارة الشعبية حية إلى عهد قريب، وما زالت توجد أمثلة لها متناثرة فى بيئات جد متباعدة كالأشموين ونقادة ورشيد وسوهاج.. وشهد ما بيننا من تشابه على سابق وجود عمارة ذات طراز خاص يستقى منها الشعب فى تشكيل مبانيه بدءاً من مميزات استعمال الطوب الملون فى زخرفة الواجهات، وخاصة الداخل التى كانت تجارته ذات طابع تقليدى، وإنهاءً بمعققة أو ماسمى «سبرس» مثبتة فى مباني الطوب بعلاقات ظاهرة ذات زخارف مغفورة (ح.ف).

ونظرية المهندس حسن فتحى تعتمد على الربط ما بين العمارة بوصفها فناً والتكنولوجيا باعتبارها علماً والتقليدية بكونها طابعاً مميزاً وهذا الربط يؤكد به على التوافق مع الطبيعة، ومع الظروف البيئية الخاصة واحترام الإنسان الذى هو محور العمران وسببه: «إن العمارة فن وعلم وتكنولوجيا وتعتبر من شؤون ذرى الاختصاص من المهندسين، ومن ثم يصعب على الإنسان العادى إعطاء حكم تقييمى للمبنى وخاصة فى الوقت الحاضر الذى تسود فيه العمارة التى تدعى حديثة ومعاصرة، وقد خلت تماماً من العناصر المعمارية التقليدية التى تعودها الناس فى السابق، وكان لهم فيها خبرة ورأى سديد، ويضيف نقطة مهمة فى هذه القضية بقوله: «هذا حتى لو لم تتطور بعد أية تقاليد جديدة يصح أن تكون مرشداً ومرجعاً فى الحكم على القيم الجمالية والثقافية سواء بالنسبة إلى الجمهور أو بالنسبة إلى المتخصصين»، ويضيف الفنان للمهندس د. يحيى الزينى عن خصائص الاتيواء العملى، الذى اتخذته المهندس حسن فتحى منهاجاً لتكامل نظريته، بقوله: «إن الاهتمام بتأكيد شخصية الفرد وأصنع فى كل المشروعات التى قام بدراستها بدءاً بقرية «القرية»، وإنهاءً بقرية «واحة باريز»، فقد كان يلتزم باستطلاع رأى الناس ويدرس تقاليدهم وعاداتهم، ويأخذهم فى قراهم ويبلور احتياجات كل أسرة تبعاً لمطلوبات ظروفها الخاصة. وهكذا يرسى مبادئ متقدمة جداً فى التعامل مع للبيئة من الكادحين فى الأرض. ويلخص هذه المبادئ فى خطوات تعتبر دليلاً للعمل الميدانى الذى نسعى إلى تحقيقه الآن، وأهم هذه الخطوات هى:

- ١) احترام إنسانية الإنسان وتأكيد خصوصيته.
- ٢) تنشغله على إبداء الرأى، والأشراك فى اتخاذ القرار.
- ٣) خلق عمارة بيئية متكاملة ذات طابع وشخصية لكل إقليم من أقاليم مصر الداخلية والاجتماعية والاقتصادية.

«إن محاكاة البناء التقليدي لأشكال النبات والحيوان والإنسان في عمارته لم يكن لمجرد الإعجاب بالشكل من الناحية الجمالية وحسب، إنما أيضاً، كان الإنسان يقيم بذلك، في الغالب، لأسباب عقائدية باعتبار أن ما يحاكيه في الموجودات الطبيعية يمثل رموزاً لبعض مبادئ الخلق وأسرار الحياة». وبذلك فإن الهوية المكانية لاتأني من العمارة ذاتها بل من فنون العمارة ومافيها من زخارف وخيالات. فالتشكيل عن طريق الزخرفة والنقش والحليات إنما هو أسلوب يشابه مع الحكاية الشعبية، ففيه العصور، والمبالغة، والتجريد، وفيه أيضاً، صراع مع الحقيقة وحوار مع الطبيعة، واستعارة للخط الزخرفي بدلاً عن التصوير الذهني، وتنفيذ النقش بأشكاله الفنية عوضاً عن خياله البكر. نقول هذا ونصامل، فما بالنا لو عثر الإنسان على شكل تجريدي في مرعى كامل الهدف يعبر به تعبيراً كاملاً عما يطوف في تصوره وخياله، بل عما في خواطره عن الحقيقة، وعن الطبيعة، وعن حكاياته، وما يعتقد عدها. إنها التجربة الزائلة في نمو التعبير التشكيلي عن الهوية والسمة والطابع. إن آثار هذا الفعل تعود إلى ما يصفه على المعمار من طوابع مكانية متصلة اتصالاً مباشراً بفلسفة العقيدة الاجتماعية والإطار النفسي الشعبي لها. ولما كانت العمارة التقليدية هي مجمل الخبرات الإنسانية في خصوصيتها الشعبية من حيث كونها تراثاً له طابع وشخصية، فقد حافظت عليها الأجيال جيلاً بعد جيل، عن طريق توارث العادات البدائية مع الاحتفاظ بغن المعمار بكل جوانبه الدالة على قيمته الإنسانية والإنشائية والزخرفية.

والخصوصية المتعارف عليها، أيضاً، أن أسلوب البناء والأداء فيه يعتمد على تكرار الإيقاع المعماري، من حيث تكتل وتوحد الوحدات الإنشائية، ثم العلاقة بينها وبين الفراغات والممرات، إلى جانب الحركة الديناميكية في الوظيفة الخاصة بها، والتي تعبر عنها المساحات المنيقة بين البيوت، والطرق المتقاطعة، لتخلق عناصر تشكيلية وعناصر أمينة، وكأن هذا التصرف من الشعبين لخلق نوع من الدروب تتصل فيما بينها؛ لتبحث على السكن على الرغم من دينامية المكان الظاهرية. ويصعب، بالتالي، على الغريب الحركة بينها بالشكل الذي يحقق لهذه الدروب وظيفتها المقصودة منها، وما يساعد أصحاب المكان على العيش بالشكل الذي يحقق الراحة النفسية لهم.

إن البناء التقليدي بكل حوائطه المبلية بخامات البنية والمتفاعلة مع الفلحات أمر يعكس تناغماً وتجانساً بين أصوات البناء، وأيضاً بين الخطوط المشكلة للكتلة المعمارية في

متفرقة في التوافق مع التقليد، «كان البيت الذوي متحفاً حصارياً يجمع مختلف الفنون.. العمارة بكل أسسها ومقوماتها.. ثم الزخرفة الجدارية الخارجية على الحوائط والبوابات الطينية، وعلى الأبواب الخشبية، ثم على الحوائط الداخلية أيضاً». وكانت لكل منطقة من مناطقها الثلاث، مدرسة فنية قائمة بذاتها، تحمل كل عناصر التمييز والخصوصية، ويزداد هذا التمييز، وتتركز هذه الخصوصية بداية من المنطقة، إلى القرية، إلى النجع، وانتهاءً بالبيت، فلا بيت في القرية القديمة كلها كان يقارب أو يشابه بيتاً آخر، لا في التخطيط، ولا في الإنشاء، حتى الزخرفة على الواجهاًت والداخل، فلا واجهة ولامدخل يماثل الآخر، حتى إذا نفذت واجهتان بيد بناء واحد أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد. ربما كانت الوحدات الزخرفية الجدارية واحدة في موضوعها أو مساهمها. لكن لا بد من اختلاف بينها في أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ، تلك كانت الخصوصية، وذلك كان التميز. وحديث الفنان جودت عبد الحميد يثير قضية السمة والشخصية وعلاقتها بالفرد والتميز في التعبير الجمالي، بل في التعبير الإنشائي أيضاً، في منطقة تتميز في مجملها بطابع الخصوصية البيئية والمعمارية؛ لأن هذا الأمر كفيل بأن يبرز أهم ما في الإنسان من خواص إنسانية، وهي قدرته على التشكيل الفنى وتنوع مفرداته وتغير أساليبه. في أولئك ذاته، يكون محافظاً على وحدة ثقافته، مراعيًا لتقاليد، ومعبّرًا عنها بالشكل الذي يحقق معه الرسوخ في المكان، وليجرز الدلالة العسية المشتركة للأفراد؛ ولذلك فإن اعتناء الإنسان الشعبي بالشكل، إنما هو، في الحقيقة، اعتناء بالدلالة العسية، فالجرح وآثارها المادية تدرك دائماً بالحواس، وترى بالعين، فالشكل التشكيلي صيغة تهييالية تدرك آثارها دائماً بالتحقّق، بل بالعامل النفسي، وبالفرض المعنوي، وبالتفسير الذاتي أساساً. «والشكل ليس هو الشيء أو الجسم نفسه، فالشيء أو الجسم يمكن إدراكه بالحواس، أما الشكل فصفة تجريدية ندرکها بالعقل عن طريق الحواس». ويوضح د. عبد الحميد عبد المالك ذلك بقوله: «وكل شكل يلزم له مادة تصانده، وجسم يتواجد فيه، والمادة هي الوسيلة للإحساس بالشيء، والشكل هو الوسيلة إلى إدراك الشيء. هذا، ويمكن تقسيم الشكل إلى أشكال محددة وأشكال معنوية وأشكال طبيعية وصناعية».

إن محاكاة الإنسان التقليدي لبيئته، وترجمته لاحتياجاته، إنما في واقع الأمر دليل على نكاه قطري يعاونه على الإفادة المثلى من كل أشياء الحياة والبيئة، والعمل في تصور إنشائي وفي زخرفة تحقق له الأمان أولاً، والاستقرار ثانياً، وترجمة لأحلامه وتصور لعقائده في المرحلة التالية.

عما هو موجود منها. وهذه الإفاضة تؤكد أن الأثر البصري عند حسن فحشى إنما هو فى الحقيقة ظاهرة متكاملة للمنظومة؛ حيث إن تأثر الأفراد التقليديين بالشكل التقليدى يجعل الشعور والإحساس عندهم متوافقاً ومتجانساً مع العناصر المشكلة للبناء وتكوينه العام.

ونخلص من هذا إلى أن المنظومة تتجه نحو مسارين: مسار نظرى ويمثل فى النظرية، ومسار عملى ويمثل فى التصميم المعماري؛ أى إن الأمر ليس نظرية فارغة بلا سند وضعى، وليس نظرية ذات توثيق اجتماعى أو تاريخى، كما أن النظرية ليست تحريضاً من صاحبها، إنما هى نظرية واقعية متعمقة فى الحقيقة الجمالية، وامتداد للإنسانية المجمع، صاحب المصلحة فى الإنشاء، وقيمه الموروثة. إن الإقرار من صاحب النظرية بتركيد البعد النظرى فيها، مع البعد التصميمى المعماري، جعل للنظرية منظومة تكشف لنا عن بعض المشكلات التى تعنى بقضية البناء، كاستقراء العمارة التقليدية، وتاريخ المكان، ومعايشة المجمع فى البيئة وتكوينه الفئسى، وكشف أحواله العملية ورغباته المعيشية. ومن الخطأ أن تصور، عند هذه النقطة، أن النظرية ضد التكنولوجيا أو ضد مصالحى الفكر، أو ضد التطور، أو أن الاحتفاظ بالطابع وللشخصية فى العمارة المعاصرة وانكاس الأسلوب التقليدى عليها نقض للنظرية الذاتية الجمالية فى التصميم والإنشاء لدى المصمم المعماري. إن تركيز البعض على الجوانب السلبية وإفرضها على حيوية النظرية، إنما يعنى إغفالاً لجميع الاعتبارات والقيم الاجتماعية، كما أنه إغفال للتاريخ البنائى والمصادر المعالدية والأسول الفكرية لتقافة البيئة، والتقاليد التى أدت دورها بالشكل الذى لا يخلط عليه أحد.

تقد أحاط المهندس حسن فحشى فكر منظومته برؤية إنسانية خالصة، وبعدها بالوظيفة ليجف الناس على استمرار فى بناء عمارتهم؛ من أجل استمرار ثقافتهم؛ ومن أجل ترقية الحضارة المعاصرة بالفن والجمال بعيداً عن المادية الخالصة، واقتداراً من قيمة الفرد، ورفعها إلى أعلى درجة ممكنة عن طريق رفع قيمة المعمارية، وبالتالي قيمة الإنسانية. هنا نصر على التفرقة بين الإنسانية الكامنة وراء النظرية، وبين النظرية ذات القوانين المادية المجردة التى تعبت فى كثير من الأحيان بثقافة شعب؛ لذلك فإن العمارة التقليدية، فى هذه النظرية ومنظومتها بوصفها تفسيراً لموقف الإنسان من تاريخه للمكانى وعوامله الاجتماعية، بل موقفه من الأبدية إذا شئنا للتدقيق، شكلت الأبعاد التى حققت إمكانية الحفاظ على التراث القومى بالشكل الذى يؤكد على:

١ - ما البناء التقليدى؟ وما المفهوم المعاصر له؟

مفرداً، وللكتلة البنائية فى توحدها مع غيرها؛ ذلك لأن الأثر البصرى المنعكس من خصوصية الطابع يجعل المرء يستشعر الشخصية المنبعية من كل بناء، وأيضاً تفرد الوحدة الزخرفية فيها. ويلبس معها الدروب وكأنها أصابع للكف فى انداءاتها وتقاطعاتها، وتضابكها مع الفراغات وعلاقة المسارات الحسية بين البيوت، لتسود بنا ثانية إلى بطن الكف، وهو للكتل المعماري الممثل للقرية؛ أى تصل بنا إلى الإنسان التقليدى الذى بدوره يكون مستجانباً مع عمارته ومع ثقافته الاجتماعية. ومن أجل ذلك، فإن فعل الانتماء، بأصدق ما فيه من معاني، يعود إلى هذا الأثر البصرى المتأثر بهذا التشكيل المعماري.

منظومة النظرية وأثر الرؤية الشعبية فيها عند المهندس حسن فحشى

تبنى هذه النظرية على أساس مقولة جسدت فكر المهندس حسن فحشى، وتأثره بالعمارة الشعبية، وبالتحديد التقليدية منها. وهذه المقولة تتبلور فى هذا التوجه: «انظر تحت قدميك وإبن بيتك». يمكننا بعد ذلك أن نتعرف على المنظومة الحاكمة للنظرية من خلال التعرف على مفرداتها الفكرية، وهى:

- ١ - «انظر، وهو فعل أمر موجه إلى «الإنسان».
- ٢ - «تحت قدميك»، مشيراً بذلك إلى «الخامة»، وبالتالي إلى خصوصية «البيئة».
- ٣ - «إبن بيتك»، أمر بأن يكون الناتج «بيتاً»، أى عمارة.

وعلى ذلك، فإن للمنظومة تتشكل من «الإنسان» و«البيئة»، و«العمارة». والمستهدف منها البحث عن خصوصية المكان وتقليدية الثقافة فيه، وأثرها على النمط المعماري فى المكان ذاته. ومعنى مضاف إلى هذا نقول: «إن «الشكل» و«الوظيفة»، و«الهوية المكانية»، كلها تبني المنظومة على البحث عن «الطابع»، و«الشخصية»، فى العمارة المعاصرة؛ ولذا فإن المعاصرة تتأكد أهميتها من خلال التكنولوجيا واستخدماتها فى مجال البناء. وينبض صاحب النظرية ومنظومتها فى طريقة الجمع بين التقليدية والتكنولوجيا، باعتبار أن العمارة فن وعلم وتقنية. وللحكمة التى يشير إليها حسن فحشى تكمن فى جعل الجمع بين التقليدية والتكنولوجيا أداة فاعلة بذاتها، ومتداخلة مع أهداف أصحاب المصلحة الأصليون: «وعلى المعماري أن يبعد عن ذهنه فكرة أن التقاليد ستعرق انطلاق قدراته الخلاقة، بل على العكس فإنه إذا ما استند خيال الفنان إلى كتلة تقاليد حية قائمة فإن العمل للفنى سيكون أرقى بكثير مما لو لم تكن هناك تقاليد يستند إليها، أو إذا ما تناقضنى عمداً

٢ - مآدور الإنسان التقليدى فى عملية التشييد؟

٣ - ما الجماليات المطلوبة، وما أسس التصميم، وما الخامات المطلوبة وأنواعها وبيئاتها؟

٤ - مآدور الدولة، ممثلة فى المحليات، فى عملية التشييد وخلق النمط التقليدية فى المعاصر وفق النظرية؟

٥ - مآدور البعد الاقتصادى والاجتماعى والوظيفى للبناء بصورته التقليدية فى المعاصرة؟

وبعد، فلنأخذ نحدد الأبعاد الرئيسية للنظرية التى نحن بصدد قراءتها، فى التحليل التالى:

أولاً: الإنسان: مشاركة، تكوين نفسى، حاله ثقافية، احتياجات ورغبات.

ثانياً: البيئة: خامه، خصوصية، طبيعة جغرافية ورمعية. ثالثاً: البيت: نمط تقليدى، خبرة، ثقافة، عادات، وظيفة، سمات وطابع.

وبذلك تصبح المعادلة التى نستخلصها من النظرية كالتالى:

الإنسان + البيئة + البيت = الهوية الثقافية.

يذكر الأستاذ الدكتور أبو زيد راجح الكثير عن فكر المهندس حسن فتحى معمارياً. وفيما يذكره، أن الخط

العمارة التقليدية



مواد البناء فى العمارة التقليدية



طرق البناء بالطين



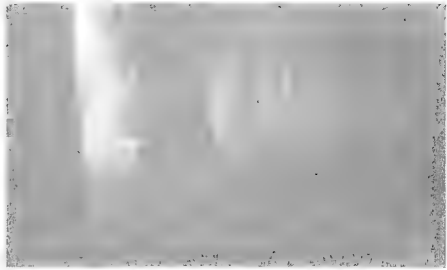
المنحنى هو رمز الجمال، أما الخط المستقيم فهو تعبير عن أداء الواجب. وكان هذا رده حول اهتمامه بالقباب والأقواس فى تصميماته المعمارية. وفى مجال خامات البيئة يقول: «ويقوم فكر المهندس حسن فتحى على تكثير استخدام المواد المستوردة أو حتى المصنعة تصديعاً مكثفاً، بل يجب استخدام نظم البناء والمواد المحلية المتاحة من طين وطفلة وحجر وخلافه. ويؤكد على أهمية مشاركة الناس أصحاب المصلحة فى البناء مشاركة فاعلة والتعاون فيما بينهم. ويشير موضحاً هذا الرأى: إن البناء يجب أن يكون مؤسساً على العلاقات الإنسانية المباشرة وليس على نظام النقد الاشخصى، أى إن جذور فكر المهندس حسن فتحى تمتد مكانياً إلى التربة المحلية، وزمانياً إلى الأصالة والتراث عبر العصور. إن تكوينات العمارة التقليدية، وهى تمثل خلاصة تجارب الإنسان فى الخلق والإبداع، هى العناصر الأساسية الأولى التى قام باستيعابها وإعادة صياغتها صياغة معاصرة: ويذكر الدكتور أبو زيد راجح الكثير عن فكر المهندس حسن فتحى معمارياً. وفيما يذكره، أن الخط تجاربه الطويلة مع ذاته وبيئته، مع قيمه وعقائده.

وقبل أن تنتقل إلى الدراسة الميدانية، وهى المحور الثانى من هذا الموضوع، لجمال الرؤية العلمية والاتجاه الإنسانى فى نظرية المهندس حسن فتحى، من خلال ما جمعه الدكتور راجح عنها بقوله: إن النظرية عند المهندس حسن فتحى تدمج فى عمارتها كلاً من الزمان والمكان، فلا يمكن فصل الزمن عن الميز للفرغى لمبانيه؛ فهما عنده شيء واحد، كما أن الحيز الداخلى فى المسكن الذى صممه يقسم بالرحمة والسكينة واحتواء الإنسان برفق وفى تعاملات شديدة.

وبعد، فيبقى لنا أن نستعرض الأفكار التى لا تتفق مع الطبيعة المعاصرة وهى التمسك بالأقواس والقباب باعتبارها سمة مميزة للعمارة التقليدية، على اعتبار أن الخلفية الثقافية التاريخية التى استقى منها المهندس حسن فتحى نظريته تعود إلى الآثار الموجودة فى بعض المناطق المصرية فى جنوب مصر وفى الوادى الجديد على وجه التحديد؛ ذلك لأن مباني قرية القرنة التى قام بتصميمها تعود بشكل مباشر إلى هذه العناصر الموجودة بتلك المناطق، وهى:

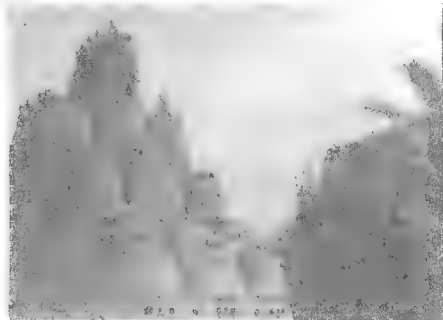
مسكن غرب مدينة أسوان، ودير سان سيمون فى أسوان، وبعض العناصر التاريخية فى مدينة أحميم، ومقابر الفاطميين

استخدام الفراغات على هيئة
ممرات وأروقة مظلمة
بالتسقيفة للمحاوطة على
الحفاظ على التهوية وتلطيف
الجو، وهو أسلوب علمي في
تنقية الأجواء الداخلية للمبنى.



استخدام العقود المتكررة التي
تغطي انطباعاً بالتماسك
المعماري مع الحفاظ على
الرشاقة وجمال الأعمدة
السميكة.

نموذج لأبراج الحمام الشائعة
في مسعيد مصر وتذكرنا
بالتوافق الذي تملبه ضرورات
التعايش بين الشكل المعماري
الساند للعمارة المعيشية
والعمارة الوظيفية وفي
العمارة التي تتصل بتربية
الحمام وتأخذ أسلوباً يمثل في
التعاضد البنائي المعماري.



على مرّ العصور من انثروپونية إلى القبطية والإسلامية حتى العصر الحديث بحملاته العسكرية ومداد طوفان الأجانب إلى البلاد عقب انهيار حكم المماليك ومحاولة بناء مصر الحديثة . بالإضافة إلى هذا ، فإن هذه المدينة تتميز بعمارتها التقليدية الفريدة المختلفة عن العمارة التقليدية في نواحي مصر ، فهناك العمارة المسيحية الأثرية والعمارة الدينية الأثرية أيضاً ، وتضم المسجد والمعبد والدير والكنيسة .. إلخ . كما توجد في المدينة أطلال إغرورومانيّة ، وقد استعان بها المصمم الرشيدى في تشييد عمارته في وقتها . وإذا حصرنا ما كانت عليه الحياة العمرانية في أواخر القرن الماضي ، من خلال ما ذكره على مبارك في الخطط الترفيقية ، سنجدها على الوجه التالي : ٢٣٠٠ مسكناً من القصور والمنازل الفخيمة ، ٢٥ جامعاً ضخماً بمآذن عالية ، ١٠ زوايا لها جمالها المصمري ، ٣ كنائس للأروام واليهود والأقباط ، ودير للإفرنج . بالإضافة إلى ٣٠ فندقاً ، ٥ حمامات ، ١٣ معصرة ، ٥٢ طاحونة تدار بالغلخ وأخرى تدار بالبخار ، مضارب للأرز ، بالإضافة إلى منطقة أثرية وهي قلعة جوليان .

وعن عمارة رشيد نقول : إن رشيد بها عدة قرى لاحقة بها ، وأهم هذه القرى قرية برج رشيد ، وهي القرية التي تمتد مساحتها بمزارعة فرع رشيد حتى مصبه على البحر الأبيض المتوسط ، ومباني هذه القرية كمباني قرى الدلتا تتميز باستخدام الطين اللين والمحرق بطريقة خاصة مع المشدات الخشبية والدعامات من بعض الأحجار الطفلية . وهذه المباني تختلف عن المباني الموجودة في مدينة رشيد التي تتميز بعمارتها الحصينة . يقول الأستاذ محمد محمود زيتون في مرجعه القيم الشامل الوافي عن المدينة : ليس أدل على مظاهر العمران في رشيد من كثرة المنازل والمساجد المبينة بالطوب وحده من دربين أو ثلاثة ، مع استعمال الخشب المزخرف على نمط شرقي خالص ، وكذلك الزخام والفسيفساء ، وما لغت نظر السموه رز (أثرى كان موقداً من مسبلحة الآثار المصرية حين ذلك) أن الجدران الخارجية لهذه المباني غير مطلية . وقد ضمن (هرز) آثار رشيد من المنازل والمساجد بعد زيارته لمدينة رشيد في سنتي ١٨٩٦/٩٥ ، قرر أن هذه المباني ترجع إلى القرن السادس الهجري ، أي سنة ١٥٩١ تحديدًا ، ومعنى ذلك أنها من العصر الطماني ، وهذه المساجد الأثرية هي : مسجد الشيخ يوسف بقى بشارع السمسك القديم ، بنى مؤخره سنة ١١٤٠ هـ ، ومسجد سيدى النور وقد أنشئ سنة ١٩٧٨ ، ومسجد صالح أغا دوقسيون الذى أنشأه سنة ١٦٠٠ م ، ومسجد زغلول مملوك السيد هارون الذى كان موجوداً منذ

بأسوان ، ومقابر البجوات بالوادى الجديد . ونضيف إلى ذلك أن التأثير بالمسارة الإسلامية لم يكن في حد ذاته تأثيراً بالمنهج بقدر ما كان تأثيراً بالإعجاب الشديد بالمصمم والبناء اللذين حققا توازناً إيجابياً بين الفراغ والزمن ، ووحدة بين المكان والحيوم ، ودينامية بين الخطوط والروية البصرية ، ذلك لأن التمسك بالخصائص السابقين ، وهما الأقواس والقباب ، لم يكن من رموز العمارة المصرية التقليدية الخالصة . ويشهد على ذلك مساكن الفلاحين التي عثر على أطلالها من العصور القديمة ، أو تشهد عليها ببوت الفلاحين الآن ، والتي تعتمد ، أساساً ، على الخطوط المستقيمة والتي تغطيها عناصر أخرى من فنون المعمار . وإذا كان شكل القبو مصرياً فإنه من نتائج ثقافات أخرى كالهيلينية والساسانية ، ولعل الوريث الحقيقي لهما العمارة البيزنطية . أما المباني الأخرى المتمثلة في الفانات فهي أيضاً من أنماط العصور الوسطى ، وقد تأثرت إلى حد كبير بالعمارة الهندية ولا جدال في ذلك . والقبو المتمد عرف في الحضارة الرومانية واستغل في نقل المياه والحفاظ عليها للشرب . ومن ثم ، فإن أسلوب القباب والقبو من الأساليب التي حرص عليها المصمم المصمري في بناء المعابد والجبانات لتكون مميزة عن العمارة المعيشية . وحتى الآن يصير البناء الذي يقوم ببناء المدن أن تكون أسقف الحجرات مبنية بطريقة الأقواس وعلى شكل قبو .

فنحن ، الآن ، أمام تساولين محددين : السؤال الأول : عن ماذا نبحت في العمارة التقليدية ؟ هل الشكل ؟ هل الوظيفة ؟ ، والسؤال الثاني : هل نبحت في الشكل والوظيفة أم في الهوية المعمارية المصرية ؟ ، اعتقد أن الإجابة عن هذين التساولين ، مهما كانت الإجابة عنهما ، لن تكون مجدبة ومكاملة دون وضع المعاصرة واحتياجاتها في الاعتبار ، بل إن الإجابة تبنى عليها أولاً وأخيراً بوصفها هدفاً حتمياً . وهذا الهدف يتلخص في القرارات التي تمتع البناء في الأرضى الزراعية ، والانتباه صوب الصحراء ، وخلق مجتمعات جديدة بنوعيات بشرية جديدة ، تعمل معها ثقافة البيئة السابقة ، وكذلك مؤهلاتها الجديدة كالتعليم بأنواعه المختلفة .

عمارة رشيد التقليدية وأثرها على تحديد الطابع المصري

لعل اختيار مدينة رشيد للعمل الميداني لهذه الدراسة ، كان له أسبابه الطمينة ، وأيضاً أسبابه المعمارية ، من حيث إن هذه المدينة ضاربة في التاريخ المصري الثقافي والحضارى . وعاصرت عصور الازدهار العمرانى والصناعى والتجارى ،

٤١٧ سنة وبه نحو ٢٤٤ عموداً من الرخام والجرانيت، والواقع أن المسجد كان مسجدين فضم بعضهما إلى بعض ومسجد محمد جليلي ومبناه اللذين بنيا سنة ١١٩٢ هـ، ومسجد محمد العباسي الذي شيده سنة ١٢٢٤ هـ مسجد بك طبروزاده، وجامع مسدي على السهل وبه ضريح شيد سنة ١٢٢٤ هـ، وتجدد بناء الضريح سنة ١٢٦٣ هـ، وملحقة به مكتبة تضم مخطوطات قديمة أنفها علماء رشيد، ومعظمهم من آل الجارم، وقد أوقفوها على الجامع للانتفاع بها وتبلغ كتبها ألفي كتاب، ومسجد الجندی الذي شيد سنة ١١٢٣ هـ، ومسجد عبدالله بن الصامت الذي شيده سنة ١١٤٧ هـ، للحاج محمد عبد الرحمن، وبه ضريح هذا الصحابي الجليل، ومسجد أبي منصور، ويسميه الأهالي «أبو نصر».

ويذكر تقرير «هذه» المنازل الأثرية، التي ترجع في تاريخها إلى أكثر من مئتي سنة، وهي حاملة لطابع العمارة الشرقية الساحرة، فذكر منها: «مزل على الفطاري»، وهو أقدم المنازل الأثرية برشيد وأنتها صنعة ويرجع تاريخه إلى سنة ١٠٣٠ هـ، ومزل ورثة صحصح بشارع الأبرحين، ومزل ورثة أها بشارع الفهاشي، ومزل المازوني، وهو تابع لوقفي العربى والجرى، وقد أنشأه سنة ١١٥٣ هـ، الحاج عبدالراضى البواب المازوني، وهناك مزل ملاصق لمسجد الجندی أنشئ سنة ١١٢٣ هـ، ومزل عبدالعزيز قاسم الذي أنشئ سنة ١١٢١ هـ، ومزل عبد الحميد محارم الذي أنشئ في النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجرى، ومزل كمرنة الذي أنشئ سنة ١٢٠٣ هـ، ومزل عرب كلى الذي أنشئ في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الهجرى، ومزل وقف الأتراك «البرقولى» الذي أنشئ سنة ١١٣١ هـ، ومزل علوان بك الذي أنشئ في النصف الأول من للقرن الثاني عشر الهجرى، ومزل الجدوى (علمان فرحات) في النصف الثاني من ذلك القرن، ومزل حبيب غزال الذى أنشئ في أول القرن الثالث عشر، ومزل عثمان أها البكبكاشى الأمصلى وقد أنشئ سنة ١٢٢٣ هـ، ومن للمنازل التي شيدت في القرن الثاني عشر، أيضاً، مزل الشادلى، ومزل صنفور، ومزل رمضان، ومزل الشادلى، ومن منازل القرن الثالث عشر منزل عثمان بك طبق، ومزل اللوفاتلى، ومن آثار رشيد المعمارية الباقية من أوائل القرن الحامس (١٣ هـ) طاحونة وقف المحلى.

تلك هى مدينة رشيد التي كانت بعمارتها أسبق من جيرانها في التحضر وفي التقدم في المجالات كافة التي كانت

تعتبر أيامها، وإلى وقت قريب، عن تكامل أوجه النشاط العمرانى والتجارى، بل أيضاً ما يؤهلها لتكون عاصمة: «إن رشيد أجمل مدينة بعد القاهرة». هكذا وصفها ثيوت عندما زارها عام ١٦٥٥ م. وتقول التقارير عن رشيد إنه كان بها قناصل من الدول المختلفة وذلك في القرن السادس عشر، كان منها أربعون للأجانب والشجار (١٦٦١ م). ومن المعروف أن أهالي رشيد هم الذين أسسوا الأحياء القديمة بمدينة الإسكندرية، وهو أمر يصل إلى حد القول بأن الإسكندرية الأصل هو الرشيدى.

أما الحديث عن البهوت الطينية اللبنية فهو حديث عن العمارة الريفية التي تقع في قريتين هما برج رشيد، والأخرى في «إدكو»، وهى القرية التي تقع بين رشيد والإسكندرية وإن كانت أقرب إلى مدينة رشيد. ومن خصائص البرج وإدكو أن الأهل فيهما من كرام المصريين، طوبى المعشر، مزارعين وصيادين، تجار وأهل علم، كذلك نجد الأشجار والنخل تملأ السديتين بالفاكهة والتمر بأنواعه. ويوجد عدد من الصناعات المختلفة اليدوية الخاصة بالزراعة والتعبئة والصيد. ويصف الأستاذ فورستر «إدكو» في كتابه «الإسكندرية»: إنها البلد التي يحيط بها النخل من كل جانب، تطو منازلها أطباق النخل، وأولها المقوسة مبنية من الطوب الأحمر، وبها طواحين، وبها مصانع نسج الحرير، ويطلق عليها أهالي إدكو «الطى» لأنها تقع في لدير الثاني من بيوتهم، والأنوال أروية «بدائية»، والصناعة فيها مختلة، وعلى درجة عالية من الفن.

والعمارة الريفية ليست عمارة ترف بقدر ما هى عمارة وظيفية تتحد فيها جمالياتها مع واقع الغرض الذي من أجله شيدت، وهو الأمر الذي يجعلنا نستلغ الأبعاد الاجتماعية والفراغات في أشكال مسجدة عبرت عنها الأبنية المتلاصقة والمتراصة من واقع وظوفتها؛ ولذلك فإن الأبنية الريفية، فى واقع منظورها التقليدى، تخضع لقانون التكيف وغرض للناسبة، أى قانون البنية وغرض الوظيفة. ومن هنا يمكن القول، بالتحديد، إن الشخصية والطابع فى العمارة الريفية، ما هما إلا الوظيفة ثم جماليات البناء، وما هما إلا المعنى للبيت الريفي فى تقليديه وسكونه. هكذا يتضح أن الصلة بين البيت الريفي ومكانه وتصميمه بالعمارة التقليدية المعبرة عن السمة المكانية صلة وثيقة، حيث يحمل البيت، بما فيه من عناصر دلخية وأشواط زخرفية خارجية، خصائص تميزه عن الناحية العملية، وتميزه أيضاً من الدواحي العاطفية. فجاءت

كل النواحي الملتصقة به مرتبطة ارتباطاً طبعياً وعضوياً بالوظيفة.

ولعل هذه الأمور هي التي تجعل الاختلاف بينا بين البيت الريفي في تقليديه، وبين عمار المدن القديمة في تقليديتها من حيث الوظيفة والجماليات وفنون المعمار؛ لأن الأشكال الذاتية تبحث عن النواحي الجمالية، أولاً، بوصفه محدثاً محورياً عند المصمم المعماري، ثم محبته، بعد ذلك، عن الوظيفة التي تؤدّيها مكونات البناء، وهو الاتجاه الذي يجعل المصمم يبحث عن الخامسة التي تكفل تحقيق أفضل أداء معماري، وتشكيل أقوى العناصر الجمالية، ولا مانع عندئذ من أن تكون الخامسة مستجابة من خارج البيئة، والاتجاه الآخر وهو يعود إلى عدم التأكيد على الاستفادة بالماضي وعمارته، وعدم النظر إلى ما توارثته الأجيال، بل يمكن، في هذه الحالة، قطع الصلة بالماضي وبالأشكال المعهولة به؛ لأن المصمم، هنا، يلجأ إلى عمق أكبر في دراسة الفراغ والاقتراب من الزمن بشكل ألق، إلى جانب ضرورة صياغة التقاليد القديمة لبعض الأبعاد الشكلية الاجتماعية وتوظيفها في البناء بصياغة جديدة تأثر بما يمكن من خلاله تحقيق الاستفادة من تجارب حضارته. ومن أمثلة ذلك عمارة مدينة رشيد، وهي من العمار التي تفرّد بأسلوب معماري وبالتالي بأسلوب بذائنها عن غيرها من الأقاليم المصرية. ويضخ التنافس بين أصحاب هذه العمار في تأكيد أبعاد جمالية توصف بها وتدل على المكانة والذراء. حتى تشكل مع الوقت ما يمكن تسميته بالظاهرة المعمارية الرشيدية، التي أخذت طريقها نحو التقليدية في المكان، وأيضاً في الزمان، كما حدث مع عمار زمان المالكي في القاهرة.

وعندما نشير، في هذه الحالة، إلى أهمية قطع الصلة بالماضي عند تصميم عمار جديدة، وبناء أشكال جديدة، فنحن، هنا، نشير إلى أهمية توظيف ما كان في الماضي من أسس معمارية وأشكال نمطية، وتوظيفاً يحقق النفاذ من ضرورة التوازن بين السلام المصرية الأساسية، وبين الأهداف المرجوة في الزمن المتغير. بالإضافة إلى احترام رؤية المصمم الجمالية. ومن الأمثلة على ذلك التدخل الحادث في عمارة دير السلاخ ميخائيل بشرق أقمم محافظة سوهاج. وهو بناء يحتفظ بمعنى الوظيفة ويحتفظ بالروية التقليدية لعمارة المكان، ويعود صياغتها بالشكل الذي يتوحد فيه الزمن مع محلي الاستمرارية في وجود مثل هذا المبني. وعن هذا الدبر، فقد أعد. د. المهندس محمد عبد الستار عثمان تحقيقاً عن مخطوط مكتوب باللغة الجربية، من العصر

العثماني، عن هذا الدبر، وأشارت الدراسات إلى أن هذا العصر شهد الكثير من المحاولات الناجحة للمسيحيين في إنشاء كنائس وأديرة جديدة بالرغم من أن القاعدة للقبية، الأكثر شيوعاً في مصر في هذا العصر، كانت إبقاء الكنائس القديمة قبل الفتح الإسلامي، بل الكنائس والأديرة الموجودة قبل الفتح العثماني مع عدم جواز بناء كنائس جديدة، وإجازة تجديد وترميم الكنائس القديمة، وعدم قبول بناء كنيسة جديدة في مكان بدلاً من كنيسة قديمة في مكان آخر، ويوضح د. محمد عثمان هذا التدخل بقوله «انعكس تأثير العوامل السابقة كلها انعكاساً واضحاً في وجود العديد من الكنائس والأديرة في مصر، والتي يرجع تاريخ إنشائها إلى العصر العثماني. وتعتمد في تحديد تاريخها، بصفة ترجحية، على عناصرها المعمارية والازخرفية وأسلوب بذائنها وشكل تخطيطها الذي يشتمل، في الغالب، على ما يقرب من ثلاثة إلى سبعة هياكل يتقدمها خورس «كورس»، ثم صحن مغلي بقباب. وهو أسلوب في التغطية ينظر مثله في بعض المساجد العثمانية. واستخدمت في زخرفة هذه المنشآت عناصر زخرفية معمارية شاع استخدامها بمصر في العصر العثماني كالزخرفة بالطوب المنحوت، كذلك نفذت وزخرفت الأعمال الخشبية بأسلوب العصر العثماني الملحق في العمارة الإسلامية التي ترجع إلى هذا العصر. كذلك فإن أسلوب البناء للعقود والقباب والأقنية بأشكالها المختلفة، وبقية المفردات المعمارية الأخرى لها ما يماثلها في العمارة الإسلامية العثمانية بمصر، وفي إطار هذه المقارنة يتم تأريخ هذه العمار ونسبتها إلى العصر الإسلامي».

وهذا التأكيد من الدكتور محمد عثمان - على التدخل الجمالي والوظيفي بين معطيات الثقافة العثمانية وبين الحاجة إلى عمارة دينية مسيحية - يمكن أن يعد مجال إشارة موضوعية تاريخية وليست ببيئية. وهكذا يصل الدبر إلى تاريخ النمط المعماري المشار إليه بالتقليدية، عرضاً بالزمن الذي شيد فيه، أو بالزمن - الإطار العام - المعماري لذلك التاريخ. وهذا المعنى يدل بوضوح على أن العمارة التقليدية التي لها طابع خاص في الوظيفة، وفي الرؤى الذاتية للمصمم وفي النواحي الجمالية، هي معيار الزمن ومقياسه في نمط معماري تكون فيه الثقافة الزمنية، مع ذلك، مدمجة إدماجاً عميقاً في وجدان الجماعة وإن لم تقلده في عمارتها لأسباب كثيرة. وهذه الحقيقة البسيطة للديناميكية المعمارية في مصر يدركها كل واع بطور الشكل المعماري ووظائفه المتعددة، بغض النظر عن نماذجها الثقافية السائدة التي تختلف عن

بعضها البعض في أغلب الأحيان ، وإن كان أيضاً يشتركون في الأسس الثقافية التي تعتبر من المناسبات الاجتماعية. فالعمارة الرفيعة أو البدوية أو الحضرية ، كل نمط من هذه الأنماط، سيفصح عن أسلوب أو نموذج معيشي معين في الواقع هو سمة لكل من مرحلة الوظيفة التي يطل عليها، واتجاهات هذه الوظيفة والحاجة إليها من أجل تصميم معماري خاص بها . وهذا الأسلوب البدائي سيكشف ، بدوره، عن الشكل المميز لنموذج المجتمع ، فالعمارة في واقعها الوظيفي والشكلي مقترنة بتتابع هذه العلاقة تتابعاً منظماً ، بل متناسقة مع هذا التتابع .

ولا ينكر أحد ، أن كل هذه التتابعات تتداخل ، في بعض الأوقات ، في تصميم نوع من العناصر يحمل بعض الصفات المشتركة ، ولكن هل هي حقاً كافية لتفسير مضمونها المعماري ؟ أو بالأحرى، هل يسوغ لنا أن نتحدث عن العمارة التقليدية كما لو كانت مجرد تقاض هذه العوامل مع بعضها البعض بصور محددة ؟ ، وإذا كان الأمر كذلك ، فقد نخلص إلى أن العمارة التقليدية بأنماطها المتعددة - المكانية والزمانية - جزء لا يتجزأ من بديان العمارة المصرية بشكل عام ، وإن هي إلا دينامية الزمن وأثره على تاريخ العمارة في مصر ، معقدة التطور ، تسير كل أنماطها سيراً حقيقياً ، إذا كانت هذه الأنماط ذات تدخلات ثقافية أو صافية النبع . فلو نظرنا إلى هذا الموضوع نظرة مجردة ، قد يمكن إحرار بعض التقدم تجاه كشف الهوية المعمارية للمصريين التي صاغها المصريون عبر الزمن ، ولكن - هذه حقيقة - نعتقد علينا تفهم عملية التطور فهماً نهائياً لو حاولنا أن نربط التطور بنمط معين . فالتطور المعماري ، في مصر على وجه الخصوص، ليس نتيجة تصميمات محلية صرفاً ، بل هو، في الغالب، بتفاعلات تخطط فيها دوافع التاريخ والتجربة بآثار يرجع تاريخها إلى زمن البناء أو إلى تقليد حمله معه من قام بالبناء من موطنه الأصلي ، وتصل إلى النمط التقليدي نتيجة لتضاريف اندماج فريد ملائم . وخلاصة القول إن البناء التقليدي مبدأ تاريخي، والعمارة فيه تنبؤ داخل النمط للتاريخي كأنه معبر عن المجتمع في زمانه .

والعمارة التقليدية ، كسائر الأنماط للتدعية ، كثيراً ما يستخدم التخييل العاطفي نحوها ، والحين نحرص لاستبطانها وإحيائها . بيد أن أغلب المصممين المعماريين من التقليديين أو الأكاديميين يعرفون جيداً ما يتصدون له حينما يصنعون اللبنة الأولى في البناء ؛ لأن عملية البناء للمعيشة أمر يختلف حينما تكون موضوعية المقياس المميز من النوع الوظيفي

البناء . فالبناي الصحيح هو الذي يتوحد فيه وحدة الشكل مع وحدة الأداء حتى تبدو وظائفه الأساسية كفاءة ، فيقال عند دراسته إنه تقليدي . وهذه الأساسية الموضوعية والمقياس الذي يجب أن يكون وراء أي بناء تقليدي يمكن إرجاعهما إلى ثلاث حقائق : «الوظيفية» ، «البينة» ، «الخامة» . يبدو بعدها البناء ، في نظر المعماري، حقيقة واقعة وملازمة وخلقة، ومحافطة على الطابع والشخصية . إن مفهوم نظرية الطابع والشخصية، أي الهوية المعمارية، يتضمن الفكرة السائدة الآن عن الموروث التاريخي للعمارة في مصر، وقد تبدو الفكرة أحياناً في العمارة الفاطمية أو المملوكية الدينية والخدمية والمعيشية، وتقليل ما تكون رفيعة أو بدوية عن عمد وتصميم، وقد تكون هكذا عن إخلاص ورغبة . لا تكتمل هذه الحقائق الثلاث بغير جواب مقنع للسؤال عن: «لأي شيء نبعث في العمارة التقليدية؟» نريد الشخصية ، نريد الأصالة ، نريد التميز ، نريد الطابع . فهذا التساؤل في إحصاه على «لأي شيء؟» ، مرتبط، أولاً وأخيراً، بالإنسان بيئياً وتكوينياً وثقافياً ومعيشياً ؛ وإن لم يدخل في مضمونه آثار الزمن المتغير . وهو أمر مسجل تسجيلاً لا مناص منه في تكوين العمارة التقليدية شكلاً ووظيفياً . والعمارة التقليدية، بدورها ، ليست أصيلة؛ لأن كل ما فيها هو التاريخ المحدث . وهذا النمط مكون من طبيعة وشخصية، في أي معاً، فهو من إحدى وجهات النظر طبيعة شخصية، ومن وجهة نظر أخرى عضوي تاريخي . إن مهمة دراسة العمارة التقليدية في بديانها المختلفة تتطلب من الباحثين أن يفكروا ، في الوقت نفسه، في الزمن وخصائصه على اعتبار أنه روح عصر «تملت في عمارته» ، متحدثان وغير قابلين للانفصال . وإذا كان الأمر كذلك فلا ريب أنه ينبغي أن نضع هذا في الاعتبار عندما «نتمنى أو نصنع شعاراً» . وألا نخطئ بين التطور التاريخي، والرؤية المعاصرة له عندما نطالب بتحديد هوية معمارية مصرية . فقد تكون هذه النظرة إيجابية ناتجة، أساساً، لوراعينا قوى اجتماعية تمثل البينة بكل ما فيها من خصائص وتوابع ثقافية .

العمارة التقليدية التي تشير وجهة نظر إلى اعتبارها «عضوي تاريخي» ، يعطيها المثال الذي سبق الحديث عنه، وهو دير الملاك ميخائيل بشرق أخصيم ، حيث يبين التحول المعماري له آثار التدخل الثقافي المعماري على التصميم المعماري للأقبية والقبريات وكذلك المساحيات . وتخطيط الكنيسة عبارة عن ثلاثة هياكل ، الهيكل الأول الأوسط مكرس باسم الملاك ميخائيل والشمالى باسم جرجس والجوهري باسم السيدة العذراء ، والهيكل الثلاثة متباعدة من حيث التخطيط

٣ - القبوات "جزء" من الدائرة .

وقد استخدمت القبوات البارابولية في مصر بكثرة ، وتعرف بالقبوات النوبية ، ويتم بناؤها بدون استعمال شدات خشبية بالطعرات التالية:

أ - تحديد الشكل البارابولي على الحائط الساند.

ب - بناء الشكل البارابولي بحيث توضع قوالب الطوب المائلة على الحائط الساند.

ج - لكي يتماسك القبر تكون القاعدة مكونة من عدة طبقات من الطوب المبنى مائلاً على الحائط الساند بحيث تكون قمة الأول مدماك كامل بعرض طوية واحدة .

د - ويستمر عمل هذه للسانك بهذه الطريقة بدون استخدام شداد خشبي حتى تنتهي تغطية الوحدة المطلوبة . أما القبوات للدائرية أو الجزء من الدائرة فتبنى باستخدام شدادات خشبية .

وعن مميزات تلك الطرق في بناء القبوات والقباب لتغطية المباني :

١ - استخدام مواد متوفرة في الطبيعة .

٢ - مطابقتها للظروف الاقتصادية والمناخية .

٣ - عدم الحاجة إلى شدادات خشبية .

٤ - استخدام تكنولوجيا بسيطة وأيدي عاملة محلية "ببئية" .

وللبناء الريفي والذي يتميز بالأهالة الزمنية ، يحق أبعاداً مستمرة في الوظيفة ، وفي العناية منه في المعيشة . باعتباره وحدة مركبة من الإنسان وأدواته العملية ، ومكان تخزين المحاصيل واللؤلؤ والزاد ، ومكان إيواء حيواناته وطيوره . يتبع - في كل ذلك - أساليب تقليدية واحدة في طريقة إقامته بعد تحديد الإجراءات الأولية من مكان ، وخامات ، وتخطيط ، وبناء .. إلخ . يقع البناء مع مثيله في موقع البدين من القرية ، في مكان يختار بالفطرة المدرية تجعله يطل على الأرض الزراعية ويحميه ، في الوقت ذاته ، عن مقابر القرية . وعادة ما يكون مكان البناء على أرض موروثة لمصاحب البناء ومجاوراً لغيره من الأبنية ؛ حتى يحقق الأمان ويوصل العلاقات الاجتماعية بعضها بعض . ويعرف البيت بعد ذلك بصاحبه "الحاج فلان" ، أو "الشيخ علان" ، وأحياناً أنه نوع من العثم يقال "بيت الواد ... أو أبو أحمد مثلاً ، ومن النادر أن يعرف البيت باسم المرأة . والبيت للأبناء الذكور ، ولا يورث البنات ما

العام ؛ حيث يلاحظ نقوس الجدار الشرقي في كل منها بهيئة نصف مستديرة . كما يوجد بجوانبها الشرقية والشمالية والجنوبية نخلات معقودة مع ملاحظة وجود خمسة في الهيكل الأوسط ، وثلاثة فقط بكل من الهيكلين الشمالي والجنوبي . وهذه النخلات معقودة بعقود نصف مستديرة ويتوسط كل منها مذبح ، ويطوكل منها قبة خشبية محمولة على أوتار خشبية مثبتة في الجدران ، ويضيف د . محمد عثمان ، ونطل الكنيسة الأثرية على هذه المساحة من الجهة الشرقية ، وبواجهة يتوسطها مدخل الكنيسة الرئيسي الذي بنيت عضادتيه بالأجر ؛ وهو عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف مستدير مبني بالأجر ، أيضاً ، ويأعلى المدخل حلقة صغيرة مستطيلة بها زخرفة بنائية بارزة عبارة عن صليب . وهكذا نجد أن القباب والمقوسات مع الانحناءات وأيضاً القبوات هي من الأساليب المعمارية التي تحفظ للبناء التقليدي سماته العنصرية التاريخية . وليست فكرة العقود والقباب وغيرها ، معقدة فحسب ، ولكنها تختلف أيضاً تاريخياً في أنماطها . وهذا ما يعلن عنه الدكتور المهندس حامد فهمي السيد حامد في دراسته "التصميم وأساليب الإنشاء في عمارة الصحراء بقوله : «بالنصب إلى الأسقف فقد عرفت الحضارة المصرية بناء القباب والقبوات في تغطية مخازن الغلال ومساكن العمال ، وقد استمر استعمال هذه الطريقة إلى يومنا هذا ، وبشكل واضح في جنوب مصر ، وفي المناطق الصحراوية . وتتلخص طريقة بناء القباب في استعمال مادة البناء نفسها التي استخدمت في بناء الحوائط ، وهي الطوب ، في عمل شكل كروي لتغطية وحدات مختلفة الاستعمال ، فبعد إتمام إنشاء الحوائط يلزم تحويل للقاعدة المربعة إلى دائرة ، سوف تبني عليها القبة باستخدام إحدى الطرق التالية :

١ - استخدام المثلثات الكروية .

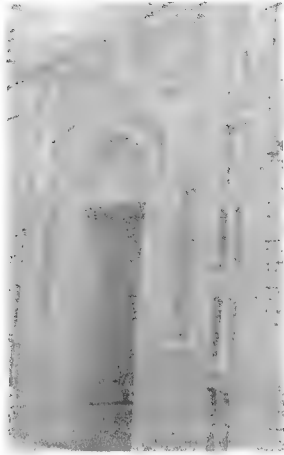
٢ - استخدام الأقواس المساعدة .

وفيها يتم استخدام ذراع خشبي ، يتم وضعه في مركز الوحدة التي يرغب في تغطيتها ، ويساعد على وضع قوالب الطوب على شكل حلقات تقل تدريجياً حتى يتم تكملة الشكل الكروي بأكمله .

أما بناء القبوات والطريقة التقليدية لها فيشير د . حامد : هناك أشكال مختلفة من القبوات تتلخص في:

١ - القبوات البارابولية .

٢ - القبوات النصف دائرية .



واجهة بقية الشيخ زياد، مفاضة، يبدو فيها التناغم الزخرفي مع المساحة الكلية للواجهة.



سلم تكليدي من السلام التي كانت تستخدم في العناصر بالمعصور الإسلامية
وخصوصاً في العصر الطولوني. وقد أثر هذا النمط بدوره على الأشكال الأخرى في
بناء الوكالات والخانات وانعكس على بعض القصور في تراث العصر.

١- الأسقف الخشبية.

٢- الأسقف المستخدم بها جذوع اللخل ٤ حيث يتم شق تلك الجذوع وتغطي بسقف اللخل، ثم توضع طبقة من الطين المخروط .

والبيت الرفي عند تسقيفه يستخدم فيه الخشب الأبيض اللف، والمعروف باسم البلوط البلدى ؛ لأنه يتميز بمحمله للعوامل الجوية ويحمل أيضاً ظروف البيئة ، وهو نوع من الأخشاب الصلبة التي لا تتقوس ، ويبقى على طبيعته. وهناك أنواع أخرى بجانب الجذوع اللخيلية والسمي بخشب الفلانك، وهو منخفض التكاليف عن النوع السابق . وطريقة التسقيف تعتمد على وضع الأنواح أو العروق التي لا يقل سمك كل منها عن ١٥ سم ١٥×١٠ سم على أبعاد متساوية لا تقل عن ٥٠ سم فوق الحواط في اتجاه واحد . ويكون، في الوقت ذاته ، قد تم إعداد الدار، وهي مصنوعة من البوص أو الغاب بطريقة اللجمة والصداء أى عبارة عن رص الغاب على شكل حصيرة بواسطة حبال رفيعة تسمى فلتة ودبارة ، ويتم تدعيم هذه الحصيرة بنوع من الغاب السميك ، والذي يجلب من المدينة ، ثم توضع فوق العروق بطريقة متوازية معها . ومن الطرق الكليزية: يوضع التعمير المسموح بين عرقين ويترك الفراغ الذي يليه ، وهكذا حسب قدرة صاحب البيت. وبعد إتمام هذه العملية يتم وضع قش الأرض وورق الذرة وغيرها. ويتم في الرحلة النهائية وضع الطين المخلوط بالطين الخشن. ومن عادة البناء الرفي عندما يكون البيت دوراً واحداً أن يترك بعض المساحات في السقف للتهوية والإضاءة. ومن المصطلحات المستخدمة في عملية التسقيف (الطسة) ، وهي إشارة إلى رمى الطين فوق العروق ، و(الدكة) ، وهي إشارة إلى عملية النجل التي تتم بواسطة الجبال التليف الخيلية لربط البوص مع (حماز) ، وهي الغاب السميك التي تقوم بشد الحصيرة كلها ، (الدهك) ، وهي عملية رمى الطين لطحطين السقف بشكل أملس.

ولا اعتبارات اقتصادية، فإننا نجد أن أغلب البيوت الرفيعة تتكون من دور واحد ، إلا أن هناك بعض البيوت تتكون من دورين أو طابقين . وتتخذ ، في هذه الحالة ، بعض الإجراءات اللازمة عند البناء . من أهمها البناء على طوية واحدة للدور العلوى، مع استخدام للترع الأول من الأخشاب والمعروف بالبلوط البلدى أو اللف . ويضع في تسقيف الدور الثاني الأسلوب المتبع نفسه، في الدور الأول، وإن كان سمك السقف ٥ سم ويقل عن سمك سقف الدور الأول بحوالى ٥ سم .

دمن في عصمة أزواجهن ، وفي حالة الطلاق يمكن أن تقيم المرأة مع أختوها الذكور دون أن تشاركهم الميراث فيه. وهذا التجمع البدائى يعرف بالهندة التي تجمع الأهالى في المعيشة والإيواء .

تبدأ عملية البناء من عند بناء القرية، صاحب الخبرة في ذلك المجال ، ويقوم البناء بتقسيم المساحة الكلية للأرض إلى رموز معتمدة لتكوين البناء مع إضافة أية رغبات إضافية يطلبها صاحب الأرض . وإن كانت العملية البدائية وتقسيماتها أمور من المسلمات والتي تخضع لخبرة البناء وعمله، وهذه الخبرة تمكّن معها رضا صاحب البيت عن مكوناته ، باعتبار أن هذه المكونات من الأعراف الموجودة في القرية ومعتمد عليها . يبدأ البناء في حفر الأرض تبعاً للتخطيط، والذي يتم عادة بوضع الجير لتحديد المساحات الداخلية للحواط . وهذه الحفر الطولية والعرضية تتم تحت صق ما بين ٤٠ أو ٥٠ سم وعرض يراوح سمك مدمكين بالطلول، أى حوالى ٥٠ سم أيضاً . ثم تأتى هذه المراحل التالية:

١- وضع الطوب على سبيله بهسوار بعض دور أى موز بينهما ، حتى يملأ الحفر ، ويكرر العملية مرة ثانية وثالثة بالكيفية نفسها حتى يتم بناء ما يعرف في المنوفية بالشادوى أو «الميدة» وهي الأساس الذى سيتم بناء الحواط عليه . وبعد الانتهاء من هذه العملية يتم ردم الجوانب بانطينة المخلطة .

٢- بعد الانتهاء من بناء الأساس يتم بناء الحواط الخارجية والداخلية طبقاً للتقسيمات الأولية ، بنظام طوية ونصف وهي حوالى ٣٧,٥ سم تقريباً ، حتى تحمّل الحواط الأسقف التي تعلوها عصبان من الأعمدة الخرسانية . ويتم أثناء البناء تخليق الفتحات من أبواب وطاقات وشبابيك ، بالإضافة إلى تحديد أماكن العناصر الحيوية في البيت كالفرن ، وأماكن الحظيرة ، ومكان بيت الزراعة.

٣- بعد الانتهاء من تلك المراحل يتم تغطية الطوب من الخارج والداخل، بمخلطة مكونة من الطين، والتبن، والماء. ويتم خلط الجميع بنسب معروفة وتترك للخمير حوالى أسبوعين. وإعداد هذه الخلطة يحتاج إلى خبرة عالية، وقد يقوم بها أحد أفراد الأسرة، ومناوبة للخمير وتحريكه من آن لآخر ، وذلك بتقليب الضميرة وتزويدها بالماء والتبن الخشن . ثم تبدأ عملية التغطية ويقوم بها أحد أتباع البناء من أعلى البناء إلى أسفل وهكذا.

أما عن تسقيفة المبانى ، فهناك ثلاثة طرق تتبع في البيوت التقليدية يحددها الدكتور حامد فهمي في :

مكونات التصميم الداخلي للبيت الريفي

٦ - القاعة، كانت القاعة في أغلب البيوت الريفية تضمين

الفرن والمصطبة والمخزن وغيرها. ومع المبنى الريفية الجديدة أصبحت تشتمل على المصطبة فقط، ومعها السجلة التي يتم الصعود عليها للوصول إلى الطاقات الموجودة على الدوائف. ويتم طلاء القاعة بخلطة مكونة من الطين والتبن المعد داخل البيت، وتقوم النساء بهذه العملية لتجميل القاعة. والقاعة بها فتحات تشتمل في المساحة حسب قوتها من الجار أو بعدها عنه.

٧ - بيت الراحة، ويعرف بـ «كفينه بلدى» أو «المرحاض»، ويقام في مكان بجوار القاعة الداخلية أو تحت السلم وفي هذه الحالة يستغل السلم على أنه سقف له. وطريقة البناء تتم بقاعدة خرسانية مصبوبة بالزئبق ترصع على فتحة المرحاض ويحاط بالقالبين من الطوب الآجر. ويستخدم لتغطية الفتحة ستارة أو باب مكون من ألواح من خشب الصناديق بجوار بعضها البعض، ثم توضع خلف المجموعة خشبين وثنى بالمسامير لمسك المجموعة، ولها مفصلتان وغضبية أو عصفورية لمسك الباب من الداخل والخارج.

٨ - الفرن، عادة، يبني داخل البيت، وهناك أفران تبني خارج البيت، ولأن كانت طريقة البناء تكاد تكون واحدة فيهما. يستخدم في بناء الفرن الطوب الدنى، والطوب الآجر الأحمر وخصوصاً في الأجزاء الداخلية المعرضة لل نار. وتستخدم بلاطة الفرن، وهي من الفخار المحروق، على هيئة قرص دائري بعد خصيصاً عدد الفخارين المتخصصين في هذه الإنتاجية. وتوضع البلاطة على ارتفاع يتراوح من ٤٠ سم إلى ٤٥ سم ويمر من تحتها بيت النار وهو عبارة عن ممر بطول الفرن ويمر في عمقه، وتوجد فتحة إلى جانب الفرن الأيمن. وأمام قرص أو بلاطة الفرن توجد فتحة لإدخال الخبز والمأكولات وفي نهايتها فتحة أخرى لخروج الدخان. ويمتد بناء الفرن رأسياً، ثم تحول إلى شكل قبة تساعد على تحريك الطاقة في بيت التواب. ويعلوها طبقة من الرتق ليكون سقف الفرن مستوياً وأفقياً ويكون الفرن عادة، من ثلاث فتحات، هي:

- فتحة بلاطة الفرن، أو العرسة والتي يوضع عليها الأكل.
- الفتحة المقابلة لفتحة البلاطة والتي تسمى بالشاروقة، والخاصة بتزويد الفرن بالطاقة (الجرة) المكونة من روث البهائم والتبن.

١ - تتحدد المساحة الكلية للبيت الريفي حسب ما يملكه صاحبه من أرض مسعور له بالبناء عليها، وهي عادة ما تكون منقولة إليه عن طريق الورثة، والمساحة الكلية تتراوح ما بين ٨٠ متر إلى ٢٥٠ متر. إن لم يكن هناك منازل لبعض أثرياء البلد فيبنى على نمط مغاير، وتتخذ، في كثير من الأحيان، موقراً للإقامة أثناء عمليات الزراعة وجمع المحاصيل وغيرها.

٢ - يعد التصميم للبيت الريفي المكون من دور واحد من ثلاث حجرات يقال عليها: المنجرة والقاعتين وسطهم بير للسلم، ثم بيت الراحة، بجانب مكان الفرن وعشة للفراخ ومغزن. وكل هذه الأماكن توجد أبواب تطل على وسط الدار. أما الزريبة فهي في البيوت الصغيرة وتحتسب مساحتها ضمن المساحة الكلية للبيت بحيث يكون الباب من داخل البيت ويحدد مكانها البناء. وهو الأمر نفسه الذي يتخذ عند بناء البيوت ذات المساحات الأكبر إلا أن باب الزريبة يكون من الخارج، وتبنى معها ما يعرف بالطواله التي يوضع عليها غذاء الماشية. تتعدد على الحوائط الطاقات التي تستخدم في وضع الأشياء الخاصة بالأسرة، ويوجد البعض منها بالسقف أيضاً، والأخرى تستخدم لوضع لعبات الإضاءة.

٣ - والبيت ذو الطابقين يتكون من صالة فترق وسط الدار، وحولها عدد من الحجرات من اثنين إلى ثلاث حجرات، تخصص حجرة منها للخزين، وأحياناً للصنويو. ويتم عمل سور من الخشب الأبيض المخروط خرطاً بلدياً حول الصالة امتداداً للسلم. وكذلك يستغل السقف في بناء عشة الفراخ وبناء بعض للصوامع لتخزين للفلال ووضع الحطب وغيرها.

٤ - تتميز البيوت ذات المساحات الكبيرة بوسط الدار حيث تمر أهميته في اجتماع الأهل؛ لذلك فإن البناء يحرص على اتساعها. وفي بعض البيوت نجد صالة خلفية وسط الدار بينهما باب خشبي ويستقبل فيها الصنويو.

٥ - والسلم نوعان أحدهما نقالي ويتم نقله من مكانه في البيت المكون من دور واحد، والآخر من النوع الدشابت ويبني أحياناً من الطوب، وأحياناً يشكل من الخشب للصعود إلى الدور الثاني. ثم يتم وضع سلم نقالي للصعود إلى السطح عن طريق الطاقة المخصصة لذلك. ويبني السلم على ما يعرف بكرسي السلم.

بين الجدارين يقال عنها «العين»، ويتم إشعال النار بالمطبخ مع أقراس من الجلة . وتوضع الآنية فوق الأسياخ للطبخ.

١٣ - للزريبة ، من أساسيات الصعمار الزيفي حيث يؤكد الفلاح على أهميتها حتى وإن لم يكن مالكاً للمواشي . وعادة تبني الزريبة في ناحية جانبية يحددها البناء بنفسه، ثم تعد من الداخل بطولها، وهي عبارة عن بناء من الطوب الذي يوضع فيها العلف وأكل البهائم والمواشي ، وأحياناً توضع معها طلمبة مياه .

١٤ - للعشة ، وهي أيضاً من اهتمامات القرويات ، خصوصاً وأن أغلبهن يفصلن تربية الطيور داخل البيت . وتبنى العشة في حوش البيت من الطوب الذي، وتحيط بأبعاد الذرة بطريقة تسمح بدخول أشعة الشمس ، وأحياناً تبنى في أعلى البيت على السطح بالكيفية نفسها، وجانبتها مبنى أسطواني، مبني بطريقة الطوب نفسها، به فتحات تسمح بدخول الهواء والصنوء ويستغل في تربية الكتاكيت وإيواء الدواجن، وأيضاً للتفريخ . وعموماً فإن القروية تفضل بناء العشة في مكان مشمس وعلى ارتفاع متر تقريباً وعرض مترين ، وتتكون من طابقتين الأول سفلى لوضع الطيور والآخر علوي للفرش نفسه بجانب وجود المساقى الفخارية . وللعشة شبابه من الخوص مربع الشكل، وتصفق العشة عادة بالبوص ، أو بألواح من الخشب بطريقة بدائية .

١٥ - أبراج الحمام : من اهتمامات القرويات، أيضاً، تربية الحمام ، وتعد في البيت بمنزلة الأقفاص المصنوعة خصيصاً لتربية الحمام ، وأحياناً توضع معلقة في الحوش، وفي بعض البيوت الأخرى يتم وضعها على الأسطح، بجانب الاهتمام ببناء أبراج عالية تتراوح أطوالها ما بين ١٠ متر إلى ٢٠ متر، وهي مخروطية الشكل ، وتعتمد على القواديس للفخارية التي توضع بشكل خاص وبونها الطوب الذي والطين . وهذه الأبراج تتجمع ، أحياناً، بجوار بعض وتنشأ بك بواسطة العروق الخشبية ، وتدار بواسطة من يتقدم بتأجيرها .

ويعد .. إن البناء بالطوب الذي من أوائل الأساليب الصغارية التي شيد بها الإنسان مسكنه ، وأحياناً مقبرته . والبناء بالطوب الذي والحمام ، أيضاً، تخليط الذي كان من أهم الأسباب التي جعلت الإنسان يتجه لنحية الخامة البيتية ويوظفها في إنتاجية اجتماعية معمارية، تحقق له كافة رسائل

الفتحة الثالثة ، وهي أسهل العروة، تستغل في إحماء النار والتي تستعمل فيها أنواع الحطب من القطن الجاف والقش والذرة الجافة وصيدانها.

ولفرن الزيفي عدد من الاستخدامات من أهمها تسوية الخبز والأكل ، والتدفئة ، وأحياناً للدم فرقه . والفرن ، عادة ، من أنشطة المرأة الزيفية فهي التي تقوم ببناؤه وتختلجه .

٩- الصوامع وتخزين الحبوب والغلّة: غالباً ما تبني هذه الصوامع أعلى أسطح البيوت ، ومنها ما هو مبني خارج البيت . ويبنى المخزن على طريقة الطوب بخليط من الطين واللبن وروث البهائم ، وهو مخروطي الشكل له فتحة علوية ، وأخرى سفلية . وله قاعدة تبلغ قطرها حوالي ثلاثة أرياع المتر ، وطوله من متر إلى متر ونصف ، ويغطي من أعلى بقرص مصنوع من الخامة نفسها .

١٠ - المصطبة ، وهي مكان السامر والحداديت وتستغل لأهل البيت، عادة تبنى مع بناء المبنى وأثناء عملية التشكيل الداخلي للبيت، وهناك أنواع أخرى تبني خارج البيت، وفي المندرة، وفي وسط البيت، وتبنى من الطوب الذي بارتفاع حوالي ٥٠ سم ، ويتم ردم وسط البناء بالترش ثم يتم تسوية الجلصة بالطين واللبن وتليس جوانبها ثم توضع لها جلسة من المصير أو البساط للشعبى وأحياناً من الكليم الصوف . وللمصطبة أدبياتها ، فهي لجلوس الرجال فقط إذا كانت مبنية في خارج البيت ، وأحياناً تستغل للمصطبة للدم صيفاً، وإذا كانت داخل البيت فهناك تبني مصاطب صغيرة أخرى لجلوس أفراد الأسرة .

١١ - الطوف ، وهو عبارة عن سور دائري حول البناء من أعلى البيت ، وطريقة البناء تتم بوضع أقراس من العجين المكون من الطين وروث البهائم واللبن فوق سطح البناء وعلى حافته ، وبعد الانتهاء من الرصة الأولى تترك الأقراس لتجف ، ثم يوضع فوقها صف آخر ويدرك ليحيط ، وتكرر العملية حتى يتم بناء الطوف ، وهو بمثابة سور للسطح .. وهذا السور يختلف عن السور الذي يحيط بالمبنى في بعض البيوت التي تحتوي على أحواش من أمام المبنى وأحياناً من الخلف .

١٢ - الكائون ، يختلف الكائون عن الفرن في الوظيفة ، إلا أنه يبنى من الطوب الذي من الجانبين ، ويبنهما أسياخ من الحديد على ارتفاع حوالي ٤٠ إلى ٥٠ سم ، والمسافة

الراحة وتضمن له جوًّا صحياً يحافظ به على توازن المذاق ما بين داخل وخارج البيت . وهذا الأسلوب يحقق للعماري اللطائف الوسيلة التي يحافظ بها على الطابع والشخصية للمعمارة البيئية ، ومن ثم تحقيق الجماليات التي توظف، بالتالي، الأشكال المرئية البيئية في عمل الزخارف والحليات المطلوبة. ولأن الخامة تخضع لها دائماً أسس التصميم وأن الخامة تفرض على المصمم اتجاهاً ووسيلة تكاد تكون حتمية؛ لأسباب عديدة أهمها خصائص الخامة وإمكاناتها في التشكيل، فإن البيت الريفي يعتبر، بذلك، المثل المعصومي لتوظيف خامسة الطين التي في البناء . ومن قصور النظر أن ترتبط نوعية هذا البناء بالتواحي الاقتصادية ، وأن ينظر إليه على أنه عبارة البسطاء؛ ذلك لأن هذه النوعية لم تكن أبداً داخل هذا المنظور فهي أبداً ليست عمارة الفخس أو اللمسة .

عن مزاييا الطين ، يشير د. م . معنود كمال أحمد قائلاً:

إن الطين الخام يكفل الحد الأمثل للراحة الحرارية بتأميمه تنظيمًا طبيعيًا بين درجات الحرارة داخل وخارج البيت بصورة تتناغم تمامًا مع خصائص مواد البناء الأخرى خاصة الأسمنت، بالإضافة إلى أن استقلال المستخدم الذي يمكن أن يكون جماعية ، مجتمع وسيلة أكثر منه غاية. لأن الإنسان يستمد من خلال قدرته على تحديد علاقته بالموارد، والمتطلبات المحلية إحساسه بفنعي أساسي وهو الأداة التي يمكن أن يستعملها كل شخص ، كغيره أو قليلاً حسبما يريد، لتحقيق أهداف يحددها بنفسه . إن تحقيق الاستقلال الذاتي، بهذا المعنى، يضيف بعداً جديداً لمزاييا عمارة الطين. إن عدم الحاجة إلى شراء الطين ونذرة الحاجة لنقله إلى موقع البناء يحرر المستعمل من قيود الاحتكار التجاري، ويسمح بالإنتاج في شركات تعمل بنظام اللامركزية ولا تنصب في إحداث الثروت. ثم إن تنوع الطرق المستعملة في البناء بالطين يسمح بالاختيار بين وسائل بسيطة وعماله بسيطة غير متخصصة كوحدة العائلة مثلاً ، وبين وسائل أكثر تعقيداً. ولم يقتصر استخدام الطين لنظام على تشييد المساكن فحسب بل استخدم ، أيضاً، في إقامة المباني التذكارية الكبيرة التي تعكس التطور المادي والروحي للمجتمعات مثل: الأهرامات والإزيجولات والأديرة والكنايس والمساجد ، مؤكداً ، بذلك ، إمكانات ممتدة في التعبير عن إبداعات الإنسان في أكمل صورها قوة وجمالاً.

إننا ، إذن ، لا نهمل ما تقوم به الخامة من دور كبير في عملية تشكيل المعمارة البيئية أو تكوين الإطار أو العبداء البنفي من توفير المقومات الأساسية للبناء . وربما كان هذا التساؤل

قد انحصرت عنها . وتعلينا قرية أبو الريش الواقعة على بعد عشرة كيلو مترات شمال أسوان ، وتطورها في بضعة السنين الأخيرة ، مثلاً واضحاً . ومن الواجب دراسة ورعاية وحماية هذه الحركة الثقافية من الانحراف والإفاد من الإمكانيات المعمارية التي ظهرت في أعمال الأهالي لبعض مشاريع البناء . كما أنه من الواجب العمل على خلق الظروف المساعدة على ظهور الثقافة في البيئات الأخرى ، وقصر تدخلنا على تقديم المعونة الفنية لتطوير الحاضر نفسها التي يملك الأهالي خبرة إنشائها والارتفاع بها هندسياً . إن غرض الرعاية الحق للشعب هو تمكين الأهالي من القيام بمساعدة أنفسهم بأنفسهم ، إن الأصالة البنائية لا تتجلى إلا في التقليدية ، والثقافة الزخرفية المعمارية لا تحي تحكم قانون ماضٍ أو شكل ساكن . لا تفترض التقليدية والثقافة أن عمارتهما من مخلفات الزمن الغات . السارة البيئية نشاط يمارس من لدخل تجاوز الزمن والسكون معاً . هذه هي خصوصية العمارة في المكان المعين بعاداته وتقاليده وخاماته وأشغاله . ولذلك كان نمو النشاط المعماري التقليدي في جوهره العملي والمظهري يعكس معنى الاستمرارية التي سعى إليها م . حسن فتحي ومن قبله الأهالي الذين سعى إليهم .

يذكرنا التحليل الفني الذي أعده المهندس حامد فهمي حامد بالقدرة على اجتياز نقطة الاصطدام مع الموروثات الشعبية المعمارية عند التخطيط لعمارة حديثة في مواقع بيئية لها خصوصية مناخية وتضاريسية مثل الصحراء ، عندما نضع في اعتبارنا أن العمارة أمر اجتماعي يربط البناء بالمكان ومتكفمه بمجال القيم الموروثة والأغراض الاجتماعية الممارسة والمتعددة . إن الخطط التي نبحت عنها ، هي لا شك ، ستعامل مع تصورات الإنسان ، بعديها وشكلها وبصيغها ، في النهاية ، لتكون مكملة لتناجيه المادي ، وهو الذي يجعل موضوعية الخطط الإنشائية المعاصرة إنسانية فعالة . بالإضافة إلى أن أهمية هذا التحليل الفني تعود إلى أنه يذكرنا بأننا نناسدا تحت تأثير وسائل الاتصال المعاصرة والأوضاع السلوكية الجديدة أن العمارة هي نشاط كائن إنساني أروع من التصميم الفردي الذاتي الذي يسعى إلى التغيير ، من أجل التغيير ، دون الالتفات إلى الآثار المدمرة للهوية والمعق للتأصيلي للتراث المعماري . ولكن هناك من التصميمات التي تجاهلت هذا النشاط ببعض النظريات الجديدة الخاصة بالمعالجات الفنية والابتكارات الحديثة ، ولذلك فإن الإشارات التحذيرية التي يوجهها إليها المهندس حامد تجعل الفكرة والتخطيط معاً في سياق النسق الاجتماعي ومنظومات التقاليد

الأسس البنائية الحديثة لبعض المجتمعات التقليدية في الخارج تجاهلت فكرة الأصالة والتحقيق في المأثور مثل اليابان في عمارتها الآن . ربما تجاهلنا ، الآن ، عناصر ومفردات العمل الإنشائي البنائي التقليدي ، وقد تبدو الفروق «التأصيلية» بين الآمال والواقع كأنها سراب بلان لا مستقبل ، والتأصيلية قد تشبه حلاً للفولكلوريين ، لا تستطيع أن تغيب دائماً من التمييز بين الممراب والحلم . لذلك فإن التكيف بالتركيب الواعي بالمسؤولية القومية يتطلب الآن أن ينظر إلى العملية البنائية المعمارية نظرة إنسانية . ومن أجل هذا نرى أن الطابع والشخصية للعمارة التقليدية المعاصرة يرجع ، في المقام الأول ، إلى ثلاثة محاور أساسية :

١ - محور الحفاظ على المقومات الأساسية للعمارة التقليدية من تصميم خاصة .

٢ - محور الاستفادة بتكنولوجيا العصر والمستقبل في عملية التشييد وإعداد الخامة البنائية .

٣ - المشاركة الإنسانية الفعالة في عملية البناء واتخاذ القرار .

إن التلقى ، أو التفسير يجب ألا يفهم في حدود الإمكانيات التي تتوفر أمام المصممين والمعينين بعملية الإنشاء لتنفيذ هذه الفحاور الثلاثة . ولعل ، بعبارة أخرى ، إن لدى هؤلاء خيارات تصميمية وتنفيذية متباينة كثيرة . ولكن أن فولى خيار النظرة الإنسانية الاهتمام الكافي لمصب تلك الفحاور فيها ، لكي نولف ، في نهاية الأمر ، قاعدة أساسية قادرة على تنظيم العلاقة بين الموروث والمستهدف منه في المعاصرة ، ذلك جهد النمو الحقيقى للعمارة الحديث الذي يحمل الطابع والشخصية للمصريين .

كتب المهندس حسن فتحي في تقريره عن الحالة المعمارية الراهلة في مصر : «إلى جانب هذه الجهود الواعية توجد جهود أخرى تلقائية من الشعب نفسه ، ولو أنها تكاد تقتصر على ما يقوم به أهالي مديرية أسوان وبلاد الوية الذين مازالوا متحفظين على الكثير من التقاليد المعمارية والإنشائية المتوارثة ، والأخذة في الانحسار نحو الجيوب ، والتي كانوا يمارسونها ، بصورة محدودة ، في القيام بأعمال البناء المعتادة وبالتدريج الضعيف الذي كان يهددها بالانقراض . ولما اضطرت الحال ، بعد عملية تطرية خزان أسوان ، إلى نقل قراهم إلى مواقع أخرى جديدة شمال الخزان لتشتت حركة البناء بالطرق التقليدية التي يمارسونها بدرجة كبيرة . وقد بعثت هذه الحركة لنتعاشاً وحيوية في هذه الطرق التقليدية ، فأخذت تتحرك نحو الشمال ، وتسترد بعض المواقع التي كانت

والعادات ، وتوجه الخطط والأفكار توجهاً مستمراً إلى غايتها العملية والوظيفية وأيضاً التوجه نحو التقليدية البدائية ، ما علاقة هذه الأمور بالعملية التنموية المعمارية ؟ سؤال يجب أن يطرح في إطار المعالجات المعمارية لمرأعة الظروف البيئية والاجتماعية ، التي يوضح خصوصيتها م . حامد في هذه العناوين :

١ - تخطيط الفراغات العمرانية .

٢ - حدود الملكية .

٣ - الخصوصية .

٤ - حرية الاختيار .

١ - تخطيط الفراغات العمرانية، تؤثر الفراغات العمرانية على انفعالات السكان وسلوكهم ، وعلى درجة إحساسهم بالفراغ، في حين أن عدم توافر مثل هذه الفراغات قد يؤدي إلى مضاعفات خطيرة تبدأ عادة بانعدام اللجأ بين السكان، وانعدام الحماية الذاتية للبيئة السكنية ضد الدخلاء.

٢ - بالنسبة إلى حدود الملكية ، يراعى عند تخطيط الوحدات السكنية أن تكون حدود الملكيات واضحة تماماً فيمكن لكل ساكن التمييز بين حدود الملكية العامة والخاصة والنصف خاصة ، والأخيرة يقصد بها المساحات المخصصة لاستخدام مجموعة محدودة من السكان .. ويؤثر تخطيط وترجيح مداخل الوحدات السكنية على درجة الإحساس والملكية الخاصة أو العامة .

٣ - وعن الخصوصية ، يفضل كل مواطن أن يكون له كامل الحرية في ممارسة حياته الخاصة، وأن يكون حرّاً في تحديد حجم علاقاته بالآخرين ، فلا يفرض عليه العزلة التامة، ولا يفرض عليه الاختلاط . لذلك يجب أن يراعى المصمم عند تحديد المداخل ومواقع الوحدات السكنية وعلاقتها ببعضها البعض متطلبات السكان من حيث الخصوصية والاختلاط .

٤ - وعن حرية الاختيار ، قدم المهندس حامد عدداً من التصورات يبدؤها بالشكل الأمثل لموقع البيت ، بقوله : يفضل تصميم المسكن حول فناء داخلي غير متسع بحيث لا يزيد

عمقه عن ارتفاع الحوائط الجانبية . وبالنسبة إلى فتحات الارتفاع فإنها تكون غير مرغوبة أثناء النهار . أما أثناء الليل فيفضل الفتحات الكبيرة؛ لتسمح بالتهوية الجيدة أثناء اعتدال الجو . وفي حالة تصميم المسكن حول فناء داخلي تكون الفتحات الكبيرة؛ هي المطة على الفناء، والفتحات الصغيرة على الحوائط الخارجية حتى تساعد على خلق تيارات الهواء داخل للفرف . أما فيما يتعلق بتخطيط المبنى فيفضل أن تجمع المبنى على شكل كتل متلاصقة، منخلقة على نفسها، حول أفنية داخلية غير متسعة، وتتخلل كتل المباني شوارع ضيقة .

ولكن هناك، بلا أدنى شك، مفارقات كثيرة بين التصورات والممارسة ، وحينما نقوم بالتطبيق فعلياً أن نضع في حسابنا عوامل التغيير الحادثة التي تجمع حولها ، وفي ظلها ، تلك التصورات مع الواقع المتدخل الذي يلقي بعضه الضوء على بعض تداخل التصميم المعاصر مع مفهوم التقليد، ويؤدي ، بالتالي ، إلى كشف طبيعة هذه المتغيرات ووضعها في مجالها المنطقي، وفي نطاقها اللامحدود. إن كلمة «الأصالة» في الحقيقة، ذات مدلولات متنوعة في استخدامات للفن والمصممين. إن الفعل من وراء تأكيد الأصالة في العمارة المعاصرة لا يعنى المحاكاة ولا يعنى التقليد لما كان بمعايير تختلف عن المعايير التي تتحدد فيها، الآن، الرؤية الفنية والتصميمية. لأن الأصالة تعطي أنطباعاً موازياً للحياة وموئلاً في كافة الأشكال الأخرى المحيطة بها، إن العمارة البدائية التقليدية أفرخت لنا أشكالاً بدائية في أدوات الزراعة تحورت فيها الخصوصية العملية مع الخصوصية الإنسانية.

هذه الأشكال، وإن كانت من الناحية الفنية والجمالية تحقق دورها في الحياة ، فإنها، بالدرجة القصوى ، ببئية ومن خامات ببئية، وأيضاً نشكت بخشور ببئي، ذلك لأن العمارة السكنية والتي كانت، في إحدى قرى محافظة قنا ، قد أوجت للأهالي بهذه الأشكال ، وبهذه الطريقة البدائية بحيث أوجت نوعاً من للتردد بين العمارة والإنسان ، وموضوع الاستجابة من مبنى الأصالة . ولأن موضوع الاستجابة موضوع محوري وحيدوي، يدنا على مسؤولية المصمم وما يتمتع به من قدرة على معايشة المعنى بالإضافة إلى أهمية الإفادة من العمارة التقليدية عند بناء العمارة الجديدة .

من أزياء النساء فى الوادى الجديد

إبراهيم حسين

وبافتراض توسع دائرة هذا التغيير وإزدياد سرعة انتشاره فإن ذلك يدعونا إلى افتراض تأثير ذلك على الأزياء التقليدية فى واحات الخارجة والداخل (الوادى الجديد)، من حيث:

١ - إحداث تغييرات فى الأنماط والنماذج التقليدية فى مجتمع الواحات.

٢ - ربما يتوقف إنتاج واستعمال الأنماط والنماذج التقليدية للمعبرة عن ثقافة مجتمع تلك الواحات، وهذا قد يؤدى إلى اندثارها، وهى تمثل جزءاً مهماً من الثقافة الشعبية المصرية.

وقد أوضحت الدراسة التاريخية لمنطقة البحث أن واحات الوادى الجديد قد تمتعت بفترات ازدهار كبيرة خلال عصور الحضارة المصرية القديمة وما تلاها من حضارات متعاقبة على أرض مصر، وأن مجتمعها قد اشغل بالزراعة فى عصور مبكرة من الحضارة المصرية القديمة. وبذلك عرف الاستقرار وأنشأ القرى والمدن التى كان من أهمها مدينة بلاط، المعاصرة، والتى كانت العاصمة الإدارية لواحات الصحراء المصرية^(١)؛ ولذلك فإن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن مجتمعاً منقطعاً طوال فترات تاريخه، بل تمتع بعلاقات قوية الصلة بالمجتمعات المحيطة به شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً. وخاصة مجتمعات وادى النيل وبعض دول المشرق العربى وكذلك بعض الدول الإفريقية التى كانت تربطه بها تلك التجارة المتعددة عبر طريق درب الأريمن.

أتى أهمية هذه الدراسة للأزياء الشعبية فى واحلى الخارجة والداخل - دراسة فولكلورية - من حيث أهمية وتميز أنماط ونماذج الأزياء الشعبية فى هذه المنطقة، خاصة تلك الأثواب النسائية المطرزة التى تعد نمطاً متميزاً بين الأزياء الشعبية المصرية، ومعبرة عن جانب مهم من جوانب الإبداع التشكيلى الشعبى*.

هذا على أساس أن الأزياء الشعبية شكل من أشكال الإبداع التشكيلى الشعبى، تشكلت فى إطار التقاليد والقيم الاجتماعية السائدة فى مجتمعها، وصاغت مفرداتها المعارف والمهارات والإمكانات الاقتصادية المتاحة لأفرادها؛ ذلك أنها أحد المؤشرات المهمة للتوجه الثقافى لمجتمعها، فهى تعكس لنا ملامح التغيير أو الثبات فى قيم وتقاليد ونظم مجتمعها، أيضاً مدى الاستفادة من الموروث الثقافى لهذا المجتمع من عهده.

وتشير الدراسات والأبحاث التى أجريت فى المنطقة إلى أنها تعيش نوعاً من التغيير الجذرى لاجتماعياً واقتصادياً أدى إلى تغير فى أنماط وأساليب الحياة لمجتمع الواحات مما أدى إلى تغير فى أنماط ونماذج أزيائها الشعبية. وتكتشر فيها الآن أنماط ونماذج مستحدثة مختلفة عن الأنماط والنماذج التقليدية لأزياء المنطقة، بدأ ذلك بصورة واضحة فيما بعد عام ١٩٥٩ بعد صدور قرار إنشاء الوادى الجديد فوق أرض التكنين من أكبر واحات الصحراء الغربية، هما الواحة الخارجة والواحة الداخلة.

والتكفين والأكام بالإضافة إلى خلف الثوب . وذلك كما تبين في النماذج من (١٠ - ١٤) ، والأثواب المملة لها .
كما حدثت تنويعات على نماذج المنطقة الواحدة مثلما في :

أولاً - واحة باريس حيث نجد

(أ) الثوب شبيه الجبة ، نموذج رقم (١) ، ويمتله الثوب رقم (١٠) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغوري .

(ب) الثوب شبيه ثوب واحة سيوة المتسع الأكام والبدن والتمثل في النموذج رقم (٢) ، ويمتله الثوب رقم (٧) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغوري .

(ج) الثوب للمجدل (وهو نمط الجلباب) مع قليل من التكسيم ، وهو يعد نمط النموذج الموروث من الحضارة المصرية القديمة ، وهذا الثوب يزخرف فيه البدن الأمامي بالكامل والتكفين وجزء من الكمين ، ويتميز به المتزوجة حديثاً (عروس) عن المتزوجة من فترة طويلة ، وهو النموذج رقم (٣) ويمتله الثوب رقم (٩) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغوري .

(د) الثوب المُحَرَّر ، وهو نمط الثوب السابق ، ويتميز به المتزوجة منذ فترة من حديثة الزواج ؛ حيث يزخرف النصف الطوي من البدن الأمامي بالإضافة إلى زخرفة التكفين وجزء من الكمين ، وهو النموذج رقم (٤ ، ٥) ، وتمتله الأثواب رقم (١١٢١) ، (١١٣٣) ، (١٦٠٦) ، (١٦٠٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية .

خلال تلك الفترة وفد إلى باريس من الخارجة النموذج رقم (٦) الذي يمتله الثوب رقم (١١٢٣) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية ؛ حيث كان تأثير مدينة الخارجة على واحة باريس نظر لاعتداده واحة باريس على مدينة الخارجة في جاب وتصنيع أقمشة الأزياء ، وقد أمكن الفصل بين النموذج رقم (٦) للملأ الواحة باريس والنموذج رقم (٨) الممثل لمدينة الخارجة عن طريق وجود ذلك الخط الذي يميز أثواب واحة باريس ، بشكل عام ، عن سواها فيما عدا للمروجين (١) ، (٢) ، وهو الذي يصل بين نهاية مساحتى زخارف التكفين أعلى الكمين على الجانبين والخط الأوسط في زخارف بدن الثوب أسفل الصدر ، وهو بذلك يصنع شكل سبعة مفتوحة بزوايا مقدارها تسعون درجة ، وهو مشغول بالون الأحمر من الخيوط التي تصنع منها زخارف الثوب وذلك كما تبين للصورة رقم (٣) .

وتبين من الدراسة أن مجتمع واحات الوادي الجديد لم يكن متجانساً ، بشكل صناعى منظم - سواء من حيث الكم أو الكيف - لنوعية محددة من المنسوجات اللازمة لتشكيل أزيائه ؛ ولذلك فقد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة والتي تربطه بها علاقات تجارية قوية خاصة بوادي النيل في استجلاب ما يلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه .

وبذلك ، فإنه لم يكن منمزلًا عن الثقافة المصرية بشكل عام ، كما أنه لم يمارس أنشطة حياتية تختلف اختلافاً جوهرياً عن تلك التي مارستها الشعب المصري ، كما لم تكن هناك ضرورات بيئية أو مناخية أو تقاليد اجتماعية تلزمه بارتداء مفردات أزياء مغايرة لتلك المألوفة في المجتمع المصري بشكل عام ، بل إنه في بعض الأحيان اعتمد على مجتمع وادي النيل وبشكل أساسي في تكوين مفردات أزيائه^(٧) ، ذلك إذا ما استثنينا بعض عناصر وأشكال الأثواب النسائية المطرزة .

وتبين من الدراسة التحليلية للأزياء الشعبية في واحات الوادي الجديد أنها قد تميزت بعدد غير قليل من سمات الموروث الثقافي المصري ، والذي تمثل ، بشكل واضح ، في العنصر التزييني لأزياء الرجال والنساء والصغار وهو الجلباب ؛ حيث تبين أنه يكاد يطابق ذلك الجلباب الذي كان مستعملاً في الحضارة المصرية القديمة^(٨) . لنظر الصورة رقم (١) ، وشكل رقم (١١) .

كما كشفت الدراسة التحليلية لآخارف الأثواب النسائية المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضارى المصرى المتصل . واتضعت هذه السمات الموروثة في الألوان المستعملة لآخرفة الأثواب والوحدات الزخرفية أيضاً ، وذلك كما تبين للصورة رقم (٣) وهي لثوب من واحة باريس ، والصورة رقم (٢) وهي لقطعة من مقتنيات المتحف القبطى بالقاهرة^(٩) .

كما أن هناك مناطق تميزت بنماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة على النحو التالي :

(أ) تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة في الواحات الخارجة (مدينة الخارجة واحة باريس) بتطريز الواجهة والتكفين والأكام دون الخلف . وذلك كما تبين في النماذج من (١ - ٩) ، والأثواب المملة لها .

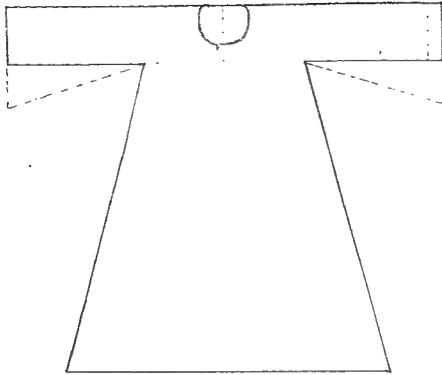
(ب) أما في الواحات الداخلة (بلاط والقصر) فقد تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فيها بتطريز الواجهة



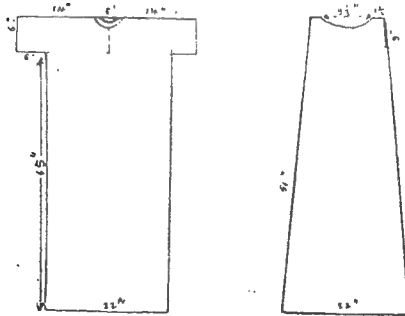
صورة رقم (١) تفلأ عن :

Rosalind hall, Egyptian Textiles

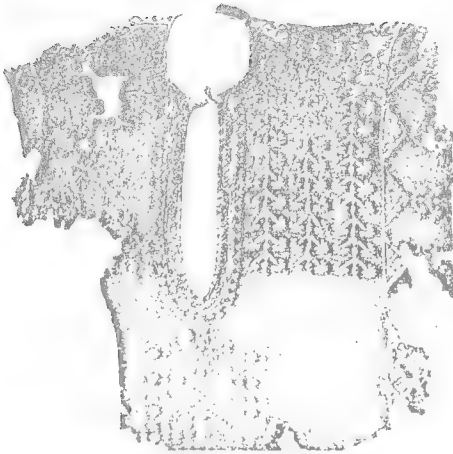
إلى اليمين: مومياء أنثى بالغة ترتدي ثياباً، من مصطفية
(ج ٢٢٢٠ ب) في اللوحة. الأسرة الخامسة. الآن في بوسطن.
إلى اليسار: رداءان للسيدات من نقاشة. الأسرة الخامسة.
الآن في بوسطن.



شكل رقم (١) رسم توضيحي للخطوط الأساسية المكونة
للجلباب المستعمل في منطقة الدراسة.



الجلباب المستعمل في العصور المصرية القديمة تفلأ، عن نعية كامل حسين ص ٢٥



صورة رقم (٢) نقلًا عن د. ثروت عكاشة من ١٥١١. الفن المصري القديم ج ٣



صورة رقم (٣) للنموذج رقم (٣) واجهة باريس

أما إذا أردنا أخذ البعد الجيالى (السن) فى الاعتبار، فسوف يتضح أنه فى هذه الفترة التى وجدت فيها النماذج (٣)، (٤)، (٥)، (٦)، وجد النموذج رقم (٧) ويمثله الثوب رقم (١٧٤٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو خاص بالمسناة، وهو بسيط فى زخرفته المتعلل فى بعض ورييدات بسيطة (تجريد نباتى) تتدلى على جانبيه خط منتصف البدن الأمامى للثوب وحتى أسفل الصدر، وهو أيضاً لا يخرج عن النمط الرئيسى للثوب سواء من حيث اللون الأساسى لقمشه الأسود أو لون زخارفه الأحمر والأصفر.

وبذلك نجد أن واحة باريس قد تميزت بوجود أربعة نماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة تماثلت معاً فى فترة تقريبة تكاد تكون واحدة ومتصلة، وهذه النماذج هى:

(أ) ثوب المتزوجة حديثاً، المطرز بدنه الأمامى بالكامل، إلى جانب الأكثاف والأكماف.

(ب) ثوب المتزوجة، المطرز نصف بدنه الأمامى إلى جانب الأكثاف والأكماف.

(ج) ثوب المتزوجة، المائل للمستعمل فى مدينة الخارجة.

(د) ثوب المسنات البسيط الزخرف.

وكانت تلك الأثواب تستعمل للمشاركة فى المناسبات الاحتفالية لمجتمع واحة باريس، وبشكل خاص مناسبات الزواج والأعياد أو الزيارات المهمة.

وقد اعتمد الدارس لتحديد ذلك على:

(أ) المادة الميدانية التى جمعها من الميدان والإخباريين.

(ب) المادة الميدانية المجموعة من قبل والموجودة ضمن أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية.

(ج) المصادر التاريخية وبخاصة تلك التى تحدثت عن الأزياء.

(د) أحكام الدارس واستنتاجاته.

ومنذ عام ١٩٨٤، وهو بداية العمل الميدانى فى هذا البحث، وربما قبل ذلك (نظراً لاشتداد تأثير عوامل التغير التى طرأت على مجتمع واحات الوادى الجديد وأثرت على أزيائه) انحصرت هذه النماذج ليحل محلها جلابىب على النمط نفسه شكَّلت منه الأثواب ولكن بدون تطريز. اختلفت ألوان أقمشه ونوعياتها باختلاف السن، حيث اختارت كبار السن، اللاتى لم يحتفظن بأثوبهن المطرزة، اللون الأسود لأقمشة جلابيبهن،

فى حين فضلت الأصغر سناً الأقمشة ذات الألوان الزاهية لجلباب المناسبات أو الخروج. أما استحقاقات التطعيم أو العائلات بالوظائف، فقد استعملن الأزياء الأوروبية الحديثة، كما لوحظ استعمال هذه الأزياء الأوروبية دون تمييز دقيق لمدى ملاءمتها لمناسبات أو أماكن محددة، وذلك كما أوضحنت الصور داخل الدراسة.

ثانياً - مدينة الخارجة

وكما حدث فى باريس، وجد أيضاً فى مدينة الخارجة نمودجان أساسيان هما:

(أ) النموذج رقم (٨)، ويمثله الثوب رقم (١١) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الفروع، وهو الذى أخذت عنه باريس، ويعد النموذج الأساسى المستعمل بواسطة المتزوجات فى مدينة الخارجة وما يحيط بها، ولوحظ عليه احتفاظه بالخطوط الرئيسة لزخارف البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة جوانب الثوب، هذا علاوة على إتقان الزخرف بشكل عام.

(ب) النموذج رقم (٩) ويمثله الثوب رقم (١٦٠٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو يعد ثوب المسنات فى الخارجة. وقد تمكن الدارس من رصد ثوب مشابه له فى الميدان مستعملاً، ويطلق عليه اسم «الثوب المقصب»، ويرجع الدارس أن تكون هذه التسمية مشتقة من أسلوب زخرفته، حيث إنهم يطلقون على شريط الزخارف المحيط بفتحة العنق والصدر اسم «قصب»، وإما كانت خطوط أو مساحات زخارف الثوب مطابقة لتلك للزخارف حول فتحة العنق والصدر، حيث تكون عبارة عن خطوط وتحديدات لونية زخرفية، تقوم بمهمة جمع أجزاء قماش الثوب إلى بعضها البعض (حيث يخاص يدوياً) ذلك دون إضافة حشوات زخرفية - ورييدات وخلافه - فإن الدارس يرجح أن يكون اسم الثوب قد اشتق من اسم الزخرفة ذاتها.

وجدير بالذكر أنه بالمطابقة بين الثوب الذى سجله الدارس من الميدان وبشبهه ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية رقم (١٦٠٥)، تبين عدم وجود خط منتصف البدن الأمامى الموجود فى الثوب رقم (١٦٠٥)، على الثوب الآخر الذى رصده فى الميدان عام ١٩٨٤، كما أن وجوده فى الميدان، فى ذلك التاريخ، يحى أنه ظل مستعملاً حتى ذلك الوقت فى حين أنه لم يتمكن الدارس من رصد أى من النماذج المذكورة خلال زيارته التالية. وهذا يؤكد ضرورة إجراء دراسات أخرى لبذل المزيد من التتبع لتحركة هذه الأثواب والتأكد من مدى الاستمرار أو التوقف عن الاستعمال.

وبذلك نجد أن الفارق بين الأثواب النسانية المطرزة في كل من راحة باريس ومدينة الخارجة يتمثل في:

١ - أخذت باريس عن الخارجة النموذج رقم (٦)، وهو الأصل في الخارجة نموذج رقم (٨).

٢ - أن أثواب الستات في باريس ذات زخارف نباتية (وريدات) في حين أنها في الخارجة بدون زخارف، حيث يكفى بالخطوط الأساسية المشكلة للثوب.

كما لوحظ في مدينة الخارجة منذ عام ١٩٨٤ - بداية العمل الميداني - انتشار استعمال الأقمشة الحديثة ذات الألوان الداكنة وقد تكون بيروك كبيرة لتشكيل أزياء للنساء والخروج (الجلباب). دون إضافة تطريز وذلك لكبار السن. والأقمشة ذات الألوان المبهجة وأيضاً بزخارف مطبوعة في شكل ورد أو أشكال متنوعة لمتوسطى السن. أما الشباب فقد تنوعت أزياءهم بين هذا اللون الأخير والمفردات الأوروبية وأحياناً المفردات الأوروبية فقط.

كما ظهرت خلال الفترة ما بين عام ١٩٨٤ وحتى عام ١٩٨٩ الأقمشة المصنعة بنظام نسج القطيفة ذات النقوش البارزة وبألوان داكنة إلى جانب نوعية من تلك الأقمشة نصف الشفافة ذات النقوش البارزة والتي يعرفونها باسم «القطيفة الشففى». وقد لوحظ تزايد استعمالها عام ١٩٨٩ في تشكيل الجلباب النسائي الخاص بالنساء. وقد يكون مرجع ذلك إلى تزايد أعداد الذين خرجوا من الواحات بحثاً عن فرص عمل أفضل وبخاصة في دول المشرق العربي وعودتهم محملين بالهدايا العينية لذويهم من نوعيات الأقمشة المشار إليها.

وجدير بالذكر أن تلك اللوحات من الأقمشة الحديثة على اختلاف نوعياتها وبمسمياتها أصبحت شائعة الاستعمال بشكل يكاد يعم الفئات العظمى من الفئات والطبقات في مجتمع الواحات، كما أنهم يترقبون عن إضافة الزخارف التي كانت تصانف إلى الأثواب بطريقة التطريز اليدوية، أما بالنسبة إلى متوسطى العمر والشباب فقد لوحظ التنوع في الزي مع زيادة نسبة انتشار المفردات الأوروبية بين الشباب دون سن العشرين، وهو ما انعكس لنا الصور التي صورها الدارس من منطقة الدراسة.

ثالثاً - بلاط (الواحات الداخلة)

انفتحت «بلاط» وما حولها من قرى وعزب في النمط التقليدى المشترك للأثواب النسانية المطرزة المستعملة في بقية

مناطق الدراسة من حيث الشكل واللون ولون الزخارف، لكنها اختلفت عنهم بأن جعلت لونها قصة للصدر تجعله مكشفاً، ذلك مما أوجب عمل كشكشات (بنس) على بدن الثوب من الأمام والخلف. كما سمي الثوب «ثوب بسفرة»، وهو النموذج رقم (١٠) ويغلبه اللون رقم (١١٢٢)، (٣٥٣)، (١٧٤٨)، (١٧٤٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، ورقم (٣)، (٦) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وجدير بالذكر أنه وجد بين مجموعة هذا النموذج «الثوب بسفرة» ثوبان لانات صغيرات - في حدود عشر سنوات - وقد شكلاً بالطريقة والنظام والزخرف نفسه الذى شكلت به أثواب الكبار ويكل تفاصيله وهما الثوبان رقم (١٧٤٤)، (٦)، وقد تم توضيح ذلك في الدراسة. وذلك يعد دليلاً على الوسر المادى الذى عاشته وتعيشه تلك البلدة والذى انكمس أيضاً بصورة أوضح في أثواب الكبار مما جعله يبدو نموذجاً متميزاً بين الأثواب النسانية المطرزة في الواحات بشكل عام.

رابعاً - القصر (الواحات الداخلة)

تفردت هذه المنطقة بلبوين نسائين مطرزين هما:

(أ) «الثوب الأحمر للنساء السعيدة». وهو نموذج رقم (١٢، ١١) ويغلبه اللون رقم (١٦٠٠)، (١٦٠١)، (١٩٨٤هـ) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية. والنموذج رقم (١٤) ويغلبه اللون رقم (١٦٠٠)، (١٥٩٦)، (١٥٩٩)، (٧٣٨)، (١٩٨٤)، (١٩٨٤ب)، (١٩٨٤ج) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٥) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) «الثوب الأخضر للنساء العزاء وفترات الحداد». وهو نموذج رقم (١٣) ويغلبه اللون رقم (١٥٩٧) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٤) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وهما لم يختلفا عن النمط الرئيسى للأثواب النسانية المطرزة سواء من حيث الشكل (التفصيل) أو نظام الزخرفة المتناظرة أو طريقة إضافتها إلا أن الثوب الأخضر - وكما تدل على ذلك تسميته - استعملت لزيارته خطوط لونها أخضر وذلك خلاف بقية نماذج هذه الأثواب النسانية المطرزة والتي تطرز عادة باللونين الأحمر والأصفر.

ولم يلاحظ الدارس هذا الثوب الأخضر كما لم يستدل عليه هو أو ما يشابهه في أى من المناطق الأخرى للدراسة. وجدير

بالذكر أن هذه البيانات التي حصل عليها الدارس من الإخباريين والملاحظة الميدانية تحتاج إلى دراسة مستفيضة وأكثر عمقاً للتحقق من تفرد هذه المنطقة دون سواها بالثوب الأخضر وأسباب ذلك.

كما لوحظ شيوع استعمال تسمية «الثوب الأحمر» للثوب النسائي المطرز في هذه المنطقة. وهو الذي يسمى في بلاط «ثوب بسفرة»، وفي الخارجة وباريس يعرف بـ «ثوب محرز» أو «ثوب مجدل». ولعل هذه التسمية «الثوب الأحمر» وجدت لتمييزه عن «الثوب الأخضر»، وجدير بالذكر أن نوعية «الثوب الأحمر» على اختلاف سماتها في المناطق الأخرى من الدراسة، تفضل بالألوان نفسها الأحمر والأصفر بشكل أساسي كما يسود فيها اللون الأحمر بالإضافة إلى بعض من اللون الأخضر البترولي أو الأزرق الفاتح (البنّي). وذلك مع اختلاف مساحات الزخارف وكثافتها بين منطقة وأخرى، وأيضاً، بين ثوب وآخر، وذلك وفقاً للبعد الطبقي والإمكانات المتاحة. كما أن اختلاف التسمية «ثوب بسفرة» أو «ثوب مجدل» أو «ثوب محرز» يعد أحد عناصر الاختلاف بين المناطق.

أما عن مظاهر التفرد في هذه الأزياء فإنه يعد مشتركاً مع ما سبق ذكره في الواحات الخارجة.

ملاحظات عامة واستنتاجات حول الأثواب النسائية المطرزة

١- إن صناعة تلك الأثواب يلزمها درجة إتقان يستلزمه معرفة مسبقة بأسلوب وقواعد الصنعة، وذلك لا يوافر، بطبيعة الحال، لكل واحدة من نساء أو فتيات وإحبات الوادي الجديد شأنهم في ذلك شأن سائر نساء وفتيات البشر أجمع، ولذلك نجد أن هناك أناساً معطين بصناعة تلك الأثواب، قديماً وحديثاً، وإن كان بعض منهم، قديماً، لم يكونوا يتفخرون من وراء ذلك أجراً، عملاً بمبدأ المنفعة المتبادلة والمعاملة، على عكس من يقومون بهذا العمل الآن؛ فالمشتغلون بزخرفة تلك الأثواب الآن يقمن بها مقابل أجر يعد مرتفعاً؛ ذلك أنها أصبحت سلعة سياحية.

٢- إن تلك الأثواب للنسائية المطرزة، وإن كانت بعض منهن تحرص - أو تحرص الأم الكبيرة - على أن يكون ضمن عدة العروس (الجهاز) ثوب منها، لا تستعمل على أنها أثواب للزفاف، وإنما كانت تزف العروس بالثوب الحريري القتر الأحمر أو الأصفر اللين، وحالياً يرتدين أثواب الزفاف الحديثة بيشاء اللون.

٣- إن امتلاك تلك الأثواب النسائية المطرزة لم يكن من قبيل الإلزام، على الأقل في منطقة دراستنا؛ حيث إن امتلاكها كان يتطلب مقدرة مادية لشراء ما يلزمها من قممات ساتانته وخيوط حريرية ملونة، إلى جانب توفير عدد من قطع العملات المعدنية أو الفضية والتي سدرص بها، أو ما سيدفع من نقود أجراً لصانعتها، وذلك من الأمور التي لم يكن من السهل توفرها في بعض الأحيان.

٤- الأهم في ذلك أن تلك الأثواب للنسائية المطرزة في واحات الوادي الجديد لم توجد لتكون علامة من علامات التميز القبلي (القبيلة)، كما قد يكون ذلك في بعض المناطق الأخرى، وإن كانت تعد علامة من علامات المقدرة والمكانة بين النساء.

التنوع والاختلاف في تلك الأثواب

من دراسة زخارف تلك الأثواب وطرق وأساليب تشكيلها تبين أنه رغم إمكان التعميط - أي توزيعها إلى مجموعات متشعبة - في تلك الأثواب إلا أنها لم تكن أنماطاً جامدة. بمعنى أنه لا يوجد نظام جامد للزخرفة يتكرر دون تنوع من بعض لأجزائه. ونستطيع أن نلاحظ الاختلاف بين:

(أ) نماذج للثوب الواحد فيما بين مساحة زخرفته في هذا ومثلها في آخر.

(ب) تغير الوضع عند التكرار.

(ج) إضافة عناصر زخرفية بحيث لا يكون لها تأثير مباشر على النمط أو النموذج من حيث زخرفته، لكنها تعطي نوعاً من التفرد في الثوب.

وبذلك نرى أن هذا الاختلاف أوجد نوعاً من الموضة فيما بين تلك الأثواب. وأيضاً من الطبيعي أن لا يكون ثوب زوجة التاجر مثله مثل ثوب زوجة العامل أو ثوب زوجة الحاكم (العمدة أو الشيخ)، ذلك مما يؤكد أن هناك رموزاً مرتبطة بالاختلاف الطبقي والمكانة، وأيضاً، بالاختلاف السنّي (العمر). إلى جانب فارق الأزمنة حيث إنه، من المؤكد، قد بضيف أو يحذف شيئاً هنا أو هناك.

كذلك يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن عملية إنتاج تلك الأثواب ليست بالصناعة الإنتاجية، أو على الأقل كانت هي كذلك من قبل؛ ولذلك فقد كانت تعتمد على الاستعدادات والمهارات الفردية، وكان ذلك دافعاً أساسياً لوجود الاختلاف، ولما تبين أنه كانت هناك من تقوم بهذا العمل مقابل أجر، فإنه يصعب من الطبيعي أن يكون هناك اختلاف حسب زيادة أو قلة

نموذج رقم (١)

من واجهة باريس، مجموعة وكالة الفوري.



نموذج رقم (٢)

من واجهة باريس،
مجموعة وكالة الفوري.

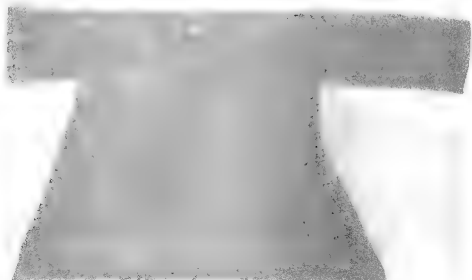


نمذج رقم (٣)



نمذج رقم (٤)

نمذج رقم (٥)



نمذج رقم (٦)



نمۆذج رښم (۸)



نمۆذج رښم (۷)



نمۆذج رښم (۹)

الأجر، فليس من المنطق أن تعطى كل الوقت لمن يدفع نصف القيمة من الأجر، كما كانت هناك من تستطيع أن تمد القائمة بالمثل بكل ما يحتاجه العمل من خطوط حريرية وقطع معدنية ... إلخ. وهناك من لا تستطيع ذلك.

إضافة إلى ذلك، هناك الجانب الاجتماعي الذي يمثل في العلاقات فيما بينهم، فخلك زوجة الحاكم وهذه الجارة أو الصديقة، والأخرى الأخت أو الابنة. وطبيعي أن يكون هناك اختلاف حسب درجة التوافق والتودد فيما بينهم من علاقات إنسانية.

والشيء الذي لا نستطيع تجاهله في إيجاد تلك الاختلافات، هو المزاج الشخصي أو الذوق، سواء بالنسبة إلى مستعملة الثوب؛ حيث من المؤكد أنه لا دخلاً في إيجاد تلك الاختلافات، ويدين ذلك في اختلاف اللون للثياب وعدد القطع المعدنية المضافة وأماكن إضافتها والإضافات الزخرفية التي تعد مفردة، أو بالنسبة إلى مشغلة الثوب، حيث يمكنها أن تظهر بعض المهارات المتفردة التي تمكها من بز الأقران.

من العوامل المؤثرة سلباً على إنتاج الأثواب النسائية المعطرة

١ - مأكبة الخياطة

يعد شيوخ استعمال مأكبة الخياطة في خياطة الملابس في واحات الوادي الجديد، بشكل خاص بعد بدء نشاط مؤسسة تعمير الصحاري في المنطقة، من العوامل التي أثرت بشكل سلبي على إنتاج الأثواب النسائية المعطرة سواء من حيث الكم أو الكيف .

فإذا كان دخول مطبعة نابليون - مع الحملة الفرنسية - إلى مصر أدى إلى انتشار الكتاب عن طريق الطباعة، إلا أنه من جانب آخر عمل على تقلص دور الراوي الشعبي أو الحكى بشكل عام، ونظم أثر ذلك على حركة الأدب الشعبي بشكل عام، حيث إن الحكى أو روايته كانت السبيل إلى عقول الناس كذلك وسيلة الإضافة أو الحذف حسب ما تقتضيه الظروف وما يسود من مفاهيم وقيم .

أيضاً ولأن مأكبة الخياطة لا تستطيع التفكير في ما تؤديه من وظيفة، كما كان الناس يفعلون حين يخطون ملابسهم؛ فقد اختلفت مساحات الزخارف الطولية التي كانت تنتج عدد ضم أجزاء الثوب بعضها إلى بعض يدبراً؛ حيث إن خطوط الصمم تلك كانت تبرز أيضاً.

ونظراً لقصر الوقت اللازم لحياكة الثوب أو الجلابيب بواسطة المأكبة، لم تعد هناك فرصة القيام بعملية التطريز السابقة وأصبحت الأزياء مجرد شيء يؤدي الغرض.

وحتى في حالة التفكير في الزخرفة فإنها تحولت إلى محاكاة ضعيفة لذاكرة مرهقة، كما تقلصت عملية الإضافة أو الحذف - النموذج (١٩٨٤/١ المركز) .

ومن مميزات الخياطة اليدوية أنها كانت تعطى الفرصة الأكبر لخرقة أمة: اتصال القماش بخطوط طويلة ملونة كانت تزيد من بهاء اللوب. وقد تبدو لنا، في بادئ الأمر، مجرد خطوط غير مفهومة المغزى أو المعنى لكن مع تتبع تفصيل الثوب، وما يركب عليه من الداخل من قطع قماش زائدة، بفرض حماية بعض الأجزاء وإطالة عمر الثوب، مثل القبة من الأمام والخلف، والتي غالباً ما تكون بلون مغاير ومعظمها من قماش الثوب الملون، ذلك أنها لا تبدو للناظرين فموضعهما من داخل اللوب. أيضاً اللوحة - سمكة الإبط - وبذلك نستطيع أن ندرك أن تلك الخطوط التي تبدو على السطح الخارجي للوب متقاطعة مع زخارفه إنما وجدت بسبب تثبيت تلك القطع من القماش داخل الثوب والتي لا نراها وإنما نرى الخطوط اللونية التي صلت لتثبيتها وكأنها جزء من زخارف اللوب نفسه.

٢ - مشاغل التدريب التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية، حيث يتم تدريب الفتيات في تلك المشاغل (غالباً) الحاصلات على مؤهل متوسط أو دبلوم تجارة أو دون المتوسط إعدادية) من قبل المشرفات وهن غالباً موظفات من خارج الولاية، كما هو الحال في الفارعة وباريس؛ ولذلك يصعب عليهن التدريب على ما هو تراث بلبي، يساعد على ذلك ضعف الاتصال الاجتماعي عن ذي قبل والكماء الأسرة الممتدة، وبذلك يكون البديل الأسهل هو مجالات التطريز والورشة أيًا كانت الدوعية أو الجنسية.

٣ - انتشار التيارات الكهربائية والإرسال التلفزيوني .

رؤية مستقبلية

بعد ذكر ما تقدم، لذا أن نتصور أثر ذلك على أزياء الحياة اليومية والعمل وللمناسبات في منطقة الدراسة، خاصة مع الأخذ في الاعتبار الأعمال الجديدة محتملة في الوظائف الحكومية وبعض المهن غير التقليدية المستحدثة في مجتمع الدراسة من حيث طبيعة أدائها، كذلك مشاركة المرأة وبشكل خاص جيل ما بعد الستينيات، أيضاً المبادرة نحو الأخذ

بأسباب الحضارة والتدين ذلك أنه حين يأخذ المرء بأسباب الحضارة فإنه لا يدري كيف يؤول منها،^(٥).

يرى الدارس أنه منذ بداية العمل في تميمير الصحارى ومروزي بمهجري يونيو ١٩٦٧ ونصر أكتوبر ١٩٧٣، وإنهاءً من قدموا إلى واجات الوادي الجديد للبحث عن فرص عمل، كذلك ارتفاع نسبة السياحة، نظراً لما تتمتع به المنطقة من طبيعة جميلة وظروف مناخية طيبة على مدار العام، إلى جانب مجموعة الأبار الباردة والساخنة والكبريتية، كذلك الآثار الفرعونية والقبليّة والإسلامية بل بعض آثار ما قبل التاريخ، مما أدى إلى إحداث تغيرات كثيرة في شتى المجالات الحيوية لمجتمع الدراسة. ورغم ذلك فإنه لا يزال هناك من يحتفظ ببعض مظاهر الثقافة التقليدية لأزياء المنطقة، وإن كان ذلك يبدو على استحياء شديد مما يوحي بعدم صموده أمام تيارات التغير.

وعلى أساس أن مسار الحياة الإنسانية عدد الفرد وعدد الجماعة لا توجد فيه خطوط فاصلة لما يسمى بالماضي أو الحاضر، لأن القوام الإنساني محصلة مكابدة وتجربة وخبرة ومعرفة ومشاعر، وما من فرد إلا ويختزن في وعيه - بل في لاوعيه - الكثير من الماضي،^(٦) فمسجد أن بداية العمل في تميمير الصحارى، أو أي من نقاط التحول الأخرى، على الرغم من أهميتها من حيث إنها بداية تحولات مهمة، بل أساسية، في أزياء المنطقة، إلا أنها لم تكن تشكل نقطة البدء لتجديد بشكل عام وشامل، كما أنها لم تكن تمثل خط النهاية أو التوقف للأصناف التقليدية في المنطقة.

ومسجد أن تلك الأنماط التقليدية التي كانت موجودة أو سائدة في منطقة الدراسة، كالثوب المحرر أو الجلباب الضيق، قد حدثت فيها بعض التحويرات أو التغيرات، سواء فيما قبل بدء تميمير الصحارى، أو عام ١٩٥٩، أو بعد ذلك. والدليل على ذلك مجموعة الأثواب النسائية المطرزة التي تدارلها الدراسة بالشرح والتحليل، حيث تبين عمق جذورها التاريخية وتمتعها بعدد من الموروثات الثقافية المصرية القديمة.

وإذا كانت دراسات الفنون وتاريخها قد أظهرت لنا أنه لمن غير المتصور، في المرحلة الراهنة للتطور الثقافي، أن يكون في استطاعة أي فن أن يبدأ من جديد، حتى لو كانت في متناول يده وسائل جديدة كل الجدة،^(٧).

واعتبار أن الأزياء الشعبية - موضوع دراستنا - فرع من الفنون التشكيلية الشعبية، فإنه لابد من الأخذ في الاعتبار بعصر التواصل الثقافي فيها - خاصة عند دراستها - حتى وإن أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التي قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام.

ذلك أنها تتغذى، بشكل رئيسي، على الموروث الثقافي لمجتمعها، وتعمل على إظهارها المهارات والتدرات الإبداعية لهذا المجتمع، مقلنةً بحدود تقاليده وأعرافه.

وهذا يؤكد، ثانية، على ضرورة تحفيز الدارسين إلى إجراء مزيد من الدراسات التاريخية والمقارنة إلى جانب المزيد من البحث والاستقصاء حول ثبات أو تحول هذه الأزياء التقليدية في منطقة الدراسة، أو المناطق الأخرى في مصر.

- * من أعمال المؤلف القروى الأول للفنون الشعبية. وهذه الدراسة جزء من دراسة موسمة قام بها الباحث. وزيادة للتوسع يرجى مراجعة مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية ووكالة القروى.
- (١) أنظر: دومنيك قاتيل، الناس والحياة في مصر القديمة. ترجمة ماهر جويهاى، مراجعة د. زكية طبريزة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، كتاب الفكر (١٤) ط١: ١٩٨٩.
- (٢) راجع: جمال حمدان، شخصية مصر، عالم للكتاب، القاهرة (أزمة لهزام ١٩٨٠ - ١٩٨٤).
- (٣) راجع: Rosalind Hall, Egyptian Textiles, Shire Publications L.T.D. U. K. First Published, 1986, P.30.
- وتحفة كامل حسين، تاريخ الأزياء وتطورها، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٢٩.
- (٤) أنظر: فريوت عاكشة، تاريخ الفن، الفن المصري، ج ٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥١١.
- (٥) جبراردى نرغال، رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كثر عبد السلام الجبوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣٠، ١٣١.
- (٦) د. عبد الصمد بونس، الأسطورة والفن الشعبي، للمركز الثقافي الجامعي، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٥.
- (٧) أولاد هارز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ج ٢، ص ٥٤.

انظر ملزمة الألوان



الملتقى القومي الأول للفنون الشعبية



الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير
الثقافة ، وعلى يمينه الأستاذ الدكتور
جابر عصفور أمين المجلس الأعلى
للثقافة ، وعلى يساره الأستاذ فاروق
خورشيد رئيس الملتقى الأول للفنون
الشعبية في حفل تكريم رواد حركة
الفولكلور المصرية ، وتوزيع دروع
التكريم .



معرض القنن الشكيلة المصاحب للبالغى



د أحمد مرسى و د نيلة عبد الرحمن فى إحدى حلقات البحث بالبالغى .



د. هانى إبراهيم جابر ، ود. ريمى كاشيلو .

د. سمحة الخولى ، ا. جودت عبد الحميد ، ا. د. مصطفى الرزاز . فى التناح
أولى جلسات المؤتمر .



الزين (الكويت)، ١. صفوت كمال
(مقرر عام المؤتمر)، ٢. د. سامية
حسن، ٣. إبراهيم حسين.



بنائية افتتاح المؤتمر الأول للفنون الشعبية تقديم الفنون الشعبية وثقافة المستقبل لأعلى للثقافة

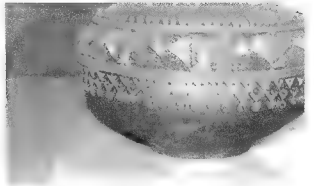


١. د. عبد الله قاسم
٢. د. عبد الرحمن جعفر (سوريا)
٣. د. عبد الحليم
٤. د. عبد الرحمن جعفر (سوريا)

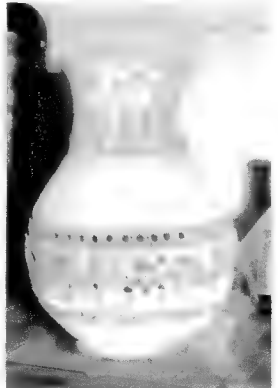
١. د. علياء شكرى عميدة المعهد العالي للفنون الشعبية، ٢. د. فريال صقر وكيل
الوزارة (المجلس الأعلى للثقافة)، ٣. د. فريال صقر وكيل
والباحثين والباحثات في حفل معرض الفنون التشكيلية الموكب لأعمال المنفى.

٤. مجموعة من عازلي الرباب لفرقة النيل للآلات الموسيقية الشعبية





مجموعة الأعمال الخزفية لبعض الفنانين التشكيليين المشاركين في معرض الفنون التشكيلية وهم : الفنان سند طقطاوى عبد السلام ، الفنان عادل محمد حسن ، الفنانة صفية عبد الرزاق ، الفنان محمد رشاد السيد .





من أعمال الفنانة : ا د سلمى عبد العزيز .

من أعمال الفنان : ا رؤوف أيوب .

من أعمال الفنان : ا حميس شحاتة .



أزياء النساء في الوادي الجديد



نموذج (١٠) من الأمام - الواحة الداخلة ، يلاط ، مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية .



► نموذج (١٠) من الخلف



نموذج (١١) « اللصر »



نموذج (١٣) من الخلف .



نموذج (١٣) من الأمام . الواحة الداخلة ، « الثوب الأخضر »
مقتنيات مركز الفنون الشعبية .



نموذج (١٤) « الثوب الأحمر » ، أمامى .

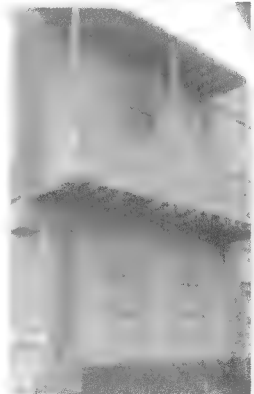
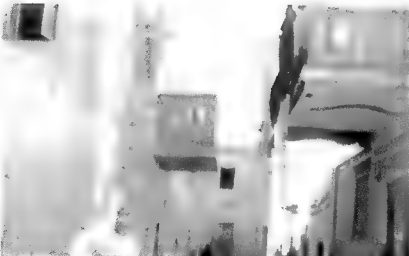


نموذج (١٤) « الثوب الأحمر » ، الواحة الداخلة ، خلفى .

العمارة التقليدية



أشكال من الأبنية التقليدية الريفية التي تبين بوضوح المستوى الاجتماعي ، وأيضاً تشكل وحدة متجانسة بين العائلة الواحدة وتحفظ خصوصية كل أسرة فيها في إطار السياق الاجتماعي في البلدة الواحدة .



الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية *

سفيح شعلان

رغم أن الموضوع لا يحتمل التخيل، ولا يمتد إلى الخيال بصلة، إلا أنني أجزم بشئ من الخيال؛ أنني رأيت روح العالم الجليل الدكتور عبد الحميد يونس ترفرف فوق رأس الباحث مصطفى شعبان جاد الذي سلطت عليه الأضواء في تمام الساعة السادسة من مساء يوم الأحد الموافق ١٩٩٤/١٢/٢٥.

وكان ذلك بقاعة مندور بمقر المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون؛ بمناسبة انعقاد جلسة الحكم ومناقشة الرسالة العلمية التي تقدم بها؛ لنيل درجة الماجستير في الفنون، من المعهد العالي للنقد الفني بعنوان: «التوظيف الدرامي للشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية كرمز للبطولية الجماعية». وتكونت لجنة الحكم والمناقشة من الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة أستاذ النقد بالمعهد العالي للنقد الفني، والأستاذ صفوت كمال خبير الفولكلور والأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية بوصفهما مشرفين على الرسالة، والأستاذة الدكتورة علياء شكرى عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، والأستاذ فاروق خورشيد أستاذ الأدب الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية مناقشتين.

وترجع العلاقة بين مصطفى جاد والدكتور يونس أبرز رواد حركة الفولكلور العلمية العربية، إلى عام ١٩٧٩، ولم يكن قد تجاوز السابعة عشرة من عمره حين إختياره د. يونس ليكون عبده الذي تقرأ المخطوط، وقلبه الذي يخط به على الورق. ومنذ هذا التاريخ وحتى عام ١٩٨٨ وهو يلعب هذا الدور، وكان له شرف أن يكون أول المستفيدين والوسيط الناقل لفكر وعلم الأستاذ في هذه الفترة التي أمد فيها المكتبة الفولكلورية العربية بهذه الكتب والمقالات المهمة؛ معجم

ويشء من الخيال أيضاً، خلفت روح دكتور يونس تجوب بين صفوف الجالسين في القاعة التي احتشدت عن آخرها بعدد غير قليل من دارسي علم الفولكلور، تكتفح الوجوه، فتبدو على ملامحها علامات الرضا والطمأنينة، ثم تعود لترفرف بكثير من السعادة فوق رأس ذلك الشاب الأسمر وكأنها تحاول أن تمد عقله بما اعتاد أن يستمده من علم وفكر الأراحل العظيم..

* رسالة علمية المحصول على درجة الماجستير، المعهد العالي للنقد الفني.

تحمل مسؤولية
استكمال
المسيرة؛ حتى
تسلمها
لآخرين
يضيفوها إلى
العلم، ما
يتيح له الزمن
المقبول من
قدرات
ومهارات
ومعارف؛
ليصبح لزاماً
على شباب
هذا العلم
الاستقبال



لجنة المناقشة والحكم التي تتكون من أ. د/ نهاد صليحة مشرفاً، أ/ صفوت كمال مشرفاً، أ. د/ علاء شكرى مناقشاً، أ/ فاروق خورشيد مناقشاً.

الفولكلور،
والأسطورة
والفنون
الشعبية،
حكايات من
النوبة،
الأنفار
الخمس،
ترجمة
حكايات
أندرسون،
ترجمة بعض
أجزاء دائرة
المعارف
الإسلامية،
والكثير من

* المقالات الفولكلورية في باب الراى الجديد بمجلة المصور.

وفي عام ١٩٨٥ حصل مصطفى، على ليسانس الآداب - قسم المكتبات، ثم حصل على دبلوم المعهد العالي للثقافة الفنى عام ١٩٨٨. وكان قد عين أميناً لمكتبة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٨٩، وفي عام ١٩٩٠ حصل على دبلوم المعهد العالي للفنون الشعبية، وفي نهاية عام ١٩٩٤ كانت هذه الرسالة.

من خلال ما سبق يمكن أن نكشف عن روح علم الفولكلور التي سكنت عقل ووجدان الباحث، ففتحت له أبواب هذا العلم من منابعه الأصيلة، فانطوع ذلك على رسالته العلمية؛ رغم أنه تقدم بها إلى المعهد العالي للثقافة الفنى. ودم هذا الاتجاه، وقاد إلى تلك النتيجة، الإشراف العلمى للعالم للخبير الأستاذ صفوت كمال الذى لم يزل من أبرز رواد علم الفولكلور فى حرسه وقدرته على ترسيخ القواعد العلمية والمنهجية لهذا العلم لدى عدد غير قليل من الباحثين، فى هذا المجال، من خلال علمه الغزير الذى اكتسبه من خبراته، وتجاربه الميدانية الهائلة، واتصاله للتألم والمباشر بأحدث المؤلفات، والنظريات العلمية العالمية، ليكون إشرافه على تلك الرسائل بواعز من إيمانه العميق بأهمية تجهيز كوادر شابة قادرة على تحمل مسؤولية حركة الفولكلور المصرية المستقبلية، برعى قائم على قدرة هذا المجال على الكشف عن السمات المميزة للشخصية المصرية من خلال ما تمارسه من عادات وما تحتقد به من معتقدات وما ينتجها العقل والوجدان الجمعى من فنون. هذه الكوادر التي يجب أن ترتكز، فى انطلاقها نحو مستقبل هذا العلم، على أسس وضوابط يحكمها المنهج وتمرزا الأصول العلمية للجمع الميدانى، وترتكز على حماسة حقيقية، لا تفترق إلى الصلابة والأمانة ولا يغيث عنها أنها أرادت لنفسها أن

الأمين لهذه الرسالة، والتحمل الراعى لهذا الشعب، والذى لن يتحقق بدون قدر كبير من التضام والتكاتف وصولاً إلى التكامل الذى يتطلبه هذا النوع من الدراسات.

ومصطفى شعبان جاد ألمح، فى مستهل دراسته، إلى قيمة شديدة الأهمية، للعاملين فى مجال البحث العلمى كافة، تشير إلى قدر الالتزام بالأمانة العلمية التى هى من صميم القيم البحثية؛ والقيمة التى ألمح إليها فى إهدائه لرسالته على الرغم من كونها ترمى إلى اتجاه الوفاء لأستاذه وأستاذ جيله والجيل السابق، إلا أنها، فى الوقت نفسه، تحلى انطباعاً بأن الباحث يرد قدراته البحثية إلى المنبع الأول الذى رشف منه رشفاته العلمية الأولى، التى وضعت على هذا الطريق الذى نود له أن يستكماله، حاملاً فى عقله ووجدانه تلك المعانى الجميلة النبيلة. قال فى إهدائه:

إلى أسنأذى الأول الذى أحدث فى عقلى
ووجداتى طفرة حضارية.. انتقلت بعدها من
القرية إلى الكون.. وعلمنى كيف أكتب الكلمات..
وأقرأ العبارات؛ فأصبح أعظم إنجاز حققته فى
حياتى هو أننى ذات يوم كنت أسير إلى جواره...
إلى الدكتور عبد الحميد بولس.. الرائد...
المعلم.... والفنان... وإلى كل من أحبته وتعلمت
على يديه: صفوت كمال: رفيقه فى رحلة
الفولكلور المصرى، فاروق خورشيد: صاحب
المعلم الفولكلورى.

وتقع الرسالة فى ٣٦٥ صفحة من القطع الكبير، وتحوى على مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة وملحقين، وتكتمل بكتابة المصادر والمراجع.

وفي المقدمة يتعرض الباحث لمصطلح السيرة فيقول: «وتعرف السيرة بأنها الترجمة الماثورة لحياة النبي، صلى الله عليه وسلم، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة. ومعنى السيرة متصل من المسلك، أو طريقة الحياة الذين تدل عليهما هذه الكلمة، والذين يحدان تطوراً طبيعياً للأصل (س ي ر) أي سلك. وصيغة الجمع لسيرة هي: سير، وهي أوسع مجالاً من مصطلح ترجمة حياة؛ لأن هذا المصطلح الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله وأثاره وكتبه؛ ولأن السيرة تستوعب الحكمة والذوق وتحقيق النموذج والمثال ...». كما تعرض، في مقدمته، للفرق بين السيرة والملمعة، ومفهوم الشخصية في العمل الدرامي، والشخصية في السيرة الشعبية، والبطل المساعد والبطل المصاحب، والأدوات المساعدة .. ويبدل هذا التعرض على فهم الباحث الرواية لأهمية التعريف الإجرائي الذي سيلتزم به على مدار بحثه، فيما يخص تلك المصطلحات، ليطلق، من خلال رصد موضوعه وتصنيفه وتحليل مادته، على أساس مفاهيم قدم لها وأشار إلى التزامها بها لتكون عقد الاتفاق بين الباحث وقرائه بحثاً ومناقشة. ومن خلال هذا الفهم الروائي استعرض فروض بحثه والمناهج العلمية التي سيلتزم بها في رصد مادته وتحليلها.

وعنوان الباب الأول من الدراسة بـ «البعد الأسطوري ودور الخيال في السيرة الشعبية، واشتمل على فصلين: إهتم الفصل الأول بالعناصر الأسطورية في تكوين الشخصية المساعدة؛ كما تناول، هذا الفصل، دور النبوة في تشكيل الشخصية المساعدة، من خلال قدرة بعض الأشخاص، أصحاب القدرات والصفات الخاصة، على تفسير رموز الأحلام، والتنبؤ بظهور شخصيات ستلعب دوراً مساعداً للبطل لتحقيق البطولة الجماعية، ومن هؤلاء: الكاهن «مطيح» الذي أنبا عنترة من واقع رموز حلمه بابلية «ميسرة» و«غصوب»، كما أنبأت الحكمة «عائلة» سيف بن ذي يزن بلية «مصر». كما يشير، في هذا الفصل، إلى الدور الذي تلعبه النبوة في تعرف البطل على أدواته التي تعينه على المقاومة، وتحقيق أهدافه البطولية: كالسيف والفارس والروح الملمس وغيرها. يقول الباحث: «وقد لعبت النبوة في السيرة الشعبية دوراً مميزاً، على هذا النحو، في تقديم الشخصيات المساعدة للبطل فضلاً عن الأدوات التي ترسل بها في الحماية من أعدائه، وهو ما يجعل للنبوة، بوصفها عنصراً أسطورياً، تأثيراً يظهر الشخصية أو الأدوة، لتكشف للبطل خطراته المستقبلية وما يجب أن يقوم به بعد ذلك، فضلاً عن أن النبوة تقوم بحريف البطل بالأمور التي يجدها في الوقوع في الخطأ، مثل تجنب عنترة بن شداد قتل ابنه ميسره بعد أن أخبره الكاهن بحقيقة العلاقة التي تربطه به؛ الأمر الذي يجعلنا نثير إلى أن

النبوة قد وظفت في السيرة لخدمة الحدث الدرامي وحل الصراع لصالح البطل والجماعة العربية في النهاية».

كما يعرض الباحث، في هذا الفصل، للدور الذي يلعبه الجن - بوصفه عنصراً أسطورياً - في السيرة الشعبية لمساعدة البطل وتحقيق البطولة فيقول: «والجن في السيرة الشعبية يتخذ شكلاً وظيفية وحركة سواء لصالح البطل (الجن الخير المسلم) أو ضده (الجن الشرير الكافر)، ويشير نص سيرة سيف بن ذي يزن إلى أنه قد: «كان» في ذلك الزمان وذلك العصر والأوان، الإنس يصحبون الجن، والجن يصحبون الإنس، ويتحدثون معهم، ولا يفزعون منهم، ولا يمنعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن ظهور سيد الملأ محمد (ﷺ)»، وهذه الإشارة التي وردت في نص السيرة تعطي تبريراً لظهور الكثير من الجان باعتبارها شخصيات لها دورها المؤثر في الحدث، إلى جوار الشخصيات الإنسانية، وقد يعود ارتباط الإنس بالجن، في السيرة، إلى المعتقد الشعبي العربي، الذي يفيد بأن الناس قد تكون من الإنس أو الجن.

ويحسب للباحث في هذا الفصل - ضمن ما يحسب له - ذلك الجهد الذي بذله في تقصي عناصر المشابهة بين سيرة أو حكاية القديس بولس، واللص المدون والشفاهي لسيرة سيف بن ذي يزن؛ حيث خلص إلى عناصر تكاد تكون متطابقة بين السيرتين، وقد أرق جدولاً موضحاً تلك العناصر.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب تعرض لدور الخيال الشعبي في انتخاب الشخصية المساعدة من خلال ثلاثة محاور رئيسية؛ فيحاول في المحور الأول الكشف عن الشخصيات المساعدة بين التاريخ والخيال الشعبي حيث يقول: «لقد صاغت سيرنا الشعبية جوانب مهمة من تاريخ الأمة العربية والإسلامية بحيث نستطيع من خلال تذوق هذا الفن - فن السيرة - أن نكشف، بجلاء، عن مرقف السمجعات العربية إزاء مدار حولها من أحداث، ولا نستطيع أن نفلح دور المقاومة، الذي تبنته هذه السمجعات، ضد العدوان الخارجي الذي اضطمد معها على مر العصور» من فريس، وروم، ويهود، وسليبيين، وغيرهم. وتظهر في أحداث السيرة نماذج عدة من الشخصيات المساعدة التي لها دور واضح في حركة التاريخ العربي، هذه الشخصيات لم تظهر، بطبيعة الحال، بالدراسة التي كانت تقوم به في سياقها التاريخي؛ حيث نجد أن هناك إعادة توظيف لهذه الشخصيات، مرة أخرى، في السيرة الشعبية، كما يلاحظ أن الوجدان الشعبي، وهو يعيد إنتاج تاريخه، لا يهتم كثيراً بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمني في سياقها التاريخي الفعلي، وإنما يوظف تلك كله في خدمة هدفه الفنى بمضامينه الاجتماعية والثقافية؛ بحيث يبرز دور عامة الناس في صنع تاريخهم،

وهو الدور الذي أمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام..
ويضيف: ... وسيحاول الباحث في هذا الجانب من الدراسة
الوقوف عند شخصيتين هما: عروة بن الرور في سيرة عنترة،
والخضر عليه السلام في سيرة سيف بن ذي يزن؛ للتعرف
على كيفية التعامل مع هاتين الشخصيتين بعد انتقاليهما من
المصادر التراثية العربية إلى نص السيرة الشعبية ودور الخيال
الشعبي الذي شكل الشخصيتين وحولهما من إطارها التاريخي
إلى الإطار الإبداعي..

أما المحور الثاني فيقتل إلى الشخصيات المساعدة التي
هي إبداع الخيال الشعبي؛ حيث يصنف كاتب السيرة وراويها
من الشخصيات مالم يعرفه التاريخ، ويجعل لها من الأدوار
ذات الأهمية ما يؤثر في سير الأحداث، كشخصية «مقرى
الوحش» الذي يمثل نموذج البطل من خارج القبيلة، و«ميسرة»
و«غصوب» و«الغضبان» وهم الفرسان الذين يمثلون أبناء
البطل، حيث يكشفهم عنترة عن طريق المبارزة، وهم أبناءه
من دون «عبلة» التي تطرحها السيرة بوصفها امرأة عاقراً لا
تكعب... أما «عنترة» فهي ابنة عنترة أيضاً، وتعد البطل
للمساعد الوحيد من النساء، فضلاً عن أنها تخلص بتميز
وجودها على مسرح الأحداث بعد مقتل عنترة على يد الأسد
الريهين؛ إذ تمثل مرحلة الامتداد الثانية للبطل بعد الأبناء
الذكور الذين يمثلون مرحلة الامتداد الأولى في حياته.
ويعرض الباحث للملابسات والأحداث التي أظهرت كل
شخصية من الشخصيات؛ بحيث تم له الكشف عن أن قراءة
هذه الشخصيات المساعدة للبطل في بداية السيرة، تعطى
انطباعاً بأنها ترسم، في مجملها، صورة البطل في كليته؛
بحيث تعمق كل منها على حدة جانباً مهماً في شخصيته،

فمولد البطل
وتعقيق ذلتيه
وقصبتا اللون
والنصب ثم
قصة الزواج
من ابنة الأمير
أو الملك ثم
الغصودان
الخارجي؛
تمثل جميعها
صوراً من
شخصية
البطل، لها ما
يقابلها في
شخصيات
أبطاله



الأستاذ فاروق خورشيد يهني، تلميذ مصطفى جاد على ما قام به من جهد علمي في دراسته.

المساعدين. وفي سيرة سيف بن ذي يزن يرى الباحث أن
جميع الشخصيات المساعدة فيها من إبداع الخيال الشعبي
باستثناء شخصية الخضر، ثم يعرض لكل شخصية من هذه
الشخصيات.

أما المحور الثالث من هذا الفصل، فيناقش دور الخيال
في الرواية (الأدب) من خلال دور النص المدون في عملية
الأداء الشفاهي بالنسبة إلى رواية السيرة الشعبية وبخاصة
المحترفين، والطرق والمدارس التي يلصقونها تحتها غير
المحترفين في طريقتهم للأداء، كما يكشف عن مدى التدخل
والإضافات التي تعد من صميم خيال الرواة والتي يرى
الباحث أنها تحقق للنص ثراءً فنياً يخرج النص من ركود
السيات داخل المدونات، ويكشف، في الوقت ذاته، عن أن
السيرة فيها من المرونة ما يجعلها قابلة ومستوعبة لتغايرة
المجتمع والجماعة الشعبية مرسله أو مستقبلة للنص الشعبي.

أما الباب الثاني من الرسالة فقد اهتم بالبناء الدرامي
للشخصية المساعدة وقسم إلى فصلين، تناول الفصل الأول
الشخصيات المساعدة من الأخوة والأبناء، واستعرض، بشئ
من التفصيل، شخصية الأخ غير الشقيق لعنترة «شبيب»،
ومكانته الاجتماعية، وقدراته المهارية في التنكر والسطارة،
وخبرته بقرن القتال، كما اهتم باللقاء الضوء على أبناء البطل
في السيرتين؛ محاولاً الكشف عن الدور الدرامي الذي يلعبه
هؤلاء الأشخاص في البناء الكلي لدراما السيرة.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فيعرض للشخصيات
المساعدة من الأصدقاء والأصحاب. وفيما يخص الأصدقاء
فيمرر شخصيتا «عروة بن الرور» و«مقرى الوحش» باعتبارهما
نماذج تمثل الشخصيات المساعدة (أصدقاء البطل) في سيرة

عنترة بن
شداد، ولكل
منهما مرحلة
الامتداد التي
تصل إلى جيل
أبنائه. وفي
سيرة سيف بن
ذي يزن تبرز
شخصيات:
«سعدون»
«الزنجي» و
«ميمون»
«الهام» و
«سبابك»
«الثلاث»؛ حيث

من وظيفة، ويرتبطها حسب ظهور كل منها في الأحداث على النحو التالي: الخاتم الجوهر، الخاتم النحاسي، خاتم البحر، خاتم الفرس، خاتم الدفغان، خاتم الأرصاد، خاتم صاروخ الجني، وهذه الأدوات تلعب دوراً شديد الأهمية وعلى وجه الخصوص في سيرة سيف بن ذي يزن، حيث يمثل انتقال الخاتم بين الأصابع المختلفة أيد البطل إشارة إلى تحقيق بعض الغايات التي يأمل فيها، من خلال ظريف ومواقف تدفع بالبطل نحو استخدام تلك الأداة للمساعدة والاشتراك في تحقيق ما يريد، أو ما تريدة السيرة الشعبية ذاتها من توفير عناصر تحقيق البطولة الجماعية التي هي من صميم أهداف السير الشعبية، على وجه العموم، لتخلق جواً من الراحة والمتعة وتحقيق الذات عند جمهور المتلقين وهم غاية ما تقصده السيرة، فتدفع بكل عناصر إيجانها نحو هذا الهدف.

ويختم مصطفى شعبان جاد بحثه بخمس نتائج مهمة نوجزها فيما يلي:

١ - إن ارتباط مفهوم البطولة في السيرة الشعبية بعدة نماذج من الشخصيات المساعدة هو ما يكون مفهوم البطولة الجماعية.

٢ - إن الشخصية المساعدة في السيرة الشعبية لها سماتها البطولية الخاصة بها، ومن ثم فإن انضمام هذه الشخصية لمساعدة البطل يعد إضافة لجانب بطولي جديد أو متميز.

٣ - إن غياب إحدى الشخصيات المساعدة في السيرة يخل بمفهوم البطولة الجماعية، ويؤثر في سياق أحداث السيرة.

٤ - تتميز الشخصية المساعدة في السيرة الشعبية بأنها تعمل مقومات الأسطورة من حيث كونها امتداداً لبعض العناصر الأسطورية والتاريخية.

٥ - تشكل أدب البطل في السيرة الشعبية دوراً مميزاً في إطار بطولة بطل السيرة، حيث تشترك سيرتا عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن في وجود السيف والفرس واعتبارهما أداتين رئيسيتين في تحقيق البطولة.

وعند هذا لحد أنهى الباحث فصول رسالته وقد أنشأت لجنة الحكم والمناقشة على الجهد الذي بذله الباحث والقرانه بالمنهج النقدي - الذي وجهته إليه الأستاذة الدكتور نهد صليحة - والتحليل للولكلوري مادة بحثه.

واقترحت اللجنة منحه درجة الامتياز مع التوصية بطبع رسالته على نفقة أكاديمية الفنون، وهكذا انضم إلى جيل الباحثين الأكاديميين باحث آخر، يسعى إلى تحقيق المزيد من الجهد العلمي في الكشف عن عناصر ومكونات وخصائص الثقافة العربية، تراثاً ومأثوراً.

يمثل ثلاثتهم نماذج البطولة المساعدة بوصفهم أصدقاء البطل في السيرة. ويقول الباحث: «إن هؤلاء جميعاً - في كلتا السيرتين - وقفوا أمام البطل في الميدان وحاولوا التغلب عليه، إلى أن جاءت لحظة المصاحبة والاكتشاف والاعتراف بالبطولة من كلا الطرفين: البطل/ البطل المساعد، لمستكملا السيرة، ولحققتوا، معاً، للغاية المنشودة التي تتمثل في مواجهة العدوان الخارجي الذي يمثله الروم والفرس واليهود في سيرة عنترة والأحباش وعباد النار في سيرة سيف بن ذي يزن. كما أن للجان دوراً يرى الباحث أنه يمثل أهمية قد تتماثل مع الدور الذي يلعبه أسدقاه في البناء الدرامي للسيرة الشعبية، ويعرض، بشئ من التفصيل، للدور الذي لعبته الجنية «عافسة» و «عبروص» في مساعدة سيف بن ذي يزن لتحقيق بطولته، ويشير إلى خلو سيرة عنترة لا يتعدى مواجهة البطل لعالم وأن دور الجان في سيرة عنترة لا يتعدى مواجهة البطل لعالم الجان الذين كانوا سبباً في قتل أبه الضعيفان. ويرى أن العلاقة، هذا، علاقة ثنائية بين عالم الإنس وعالم الجن، أما في سيرة سيف بن ذي يزن فإن العلاقة تقترب من التوحد بين الإنس والجن، لدرجة وجود صلة قرابة بين البطل والجان بأكثر من صورة. أما السيرة فيرى الباحث كذلك أنهم يلعبون دوراً مهماً في سيرة سيف بن ذي يزن خير أنهم لا يلعبون للدور نفسه في سيرة عنترة، ويرجع ذلك إلى أن السبب قد يكمن في ارتباط سيرة سيف بالنبوءات والأدوات السحرية المرتبطة بعصور الأنبياء: مثل سيدنا سليمان وأصف بن برخيا وسيدنا نوح عليه السلام وسيدنا لقمان وغيرهم.. ويبحث في دور كل من للحكمة «عافلة»، و «إخميم الطالب»، و «برنوخ الساحر» و «سيرين الطالب» في تحقيق بطولة سيف من خلال البناء الدرامي لسيرته. وفيما يخص الأولياء، فرغبر البباح كذلك إلى المكانة التي احتلها الأولياء في سيرة سيف بن ذي يزن، في حين أن هذه المكانة لا تبرز في سيرة عنترة. ويعرض للدور الذي لعبه «الغضر» و «الشيخ جاده» و «الشيخ عبد السلام»، و «الشيخ أبر اللور الزيتوني»، و «الشيخ عبد القدر»، و «الشيخ سطحي» في سيرة سيف بن ذي يزن.

أما الجباب الثمانية من هذه الرسالة فقد اهتم بتناول الأدوات المساعدة في تحقيق البطولة. ولخص الفصل الأول بالبحث في الدور الذي لعبه كل من الفرس والسيف بوصفهما عنصرين مساعدين للبطل في تحقيق البطولة الجماعية التي من أجلها تحقق الوجود الفعلي للسيرة الشعبية. كما أهتم الفصل الثاني برصد وتحليل الأدوات السحرية للمساعدة للبطل، وقسمها للباحث إلى أربعة أنواع: النوع الأول يعرض لأدوات الحماية من الأرصاد السحرية، والثاني يعرض للأدوات النفسية كالقندح والزمردة، والثالث يتناول أدوات تسخير الجان والقضاء عليه، والرابع يتناول أدوات تقوم بأكثر

الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية

إبراهيم حلمى

شهدت القاهرة فى الفترة من ١٧ إلى ٢٢ من ديسمبر ١٩٩٤ أسبوعًا مزدهرًا فى إثراء حركة الفنون الشعبية العربية، من خلال لقاءات عدة، تناور فيها، ليل نهار، المهتمون بها من المصريين والعرب وغير العرب فى قضايا مهمة وحيوية.

بدأ الافتتاح بدار الأوبرا فى صباح يوم السبت ١٧ من ديسمبر بقاعة المسرح الصغير، حيث قام الدكتور (جابر عصفور) أمين عام المجلس الأعلى للثقافة نيابة عن السيد (فاروق حسنى) وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للثقافة بافتتاح الملتقى.

أعلن الدكتور (جابر عصفور) أن القاهرة فى وقت انعقاد الملتقى تشهد تحركًا ثقافيًا متعدد الاهتمامات، مثل بينالى القاهرة وملتقى المسرح العربى الأول والملتقى القومى الأول للفنون الشعبية، وهو ما يجسد نشاطًا ملحوظًا فى القاهرة فى هذه الآونة.

وقد أعلن الدكتور (جابر عصفور) أن (فاروق خورشيد) رئيس الملتقى قد رفض تكريمه ضمن المكرمين فى الملتقى، وهذا فى حد ذاته تكريم له حيث اكتفى هو بذلك.

والتقى (فاروق خورشيد) رئيس الملتقى كلمة أوضح فيها المحاور التى تدور حولها أبحاث ودراسات الملتقى مثل الاستلham الحقيقى للفنون الشعبية والآداب الشعبية، وقضية المصطلح، والفنون الشعبية والتشعبة بنقاطها الثلاث وهى: الطفل والأسرة والمدرسة، ثم الفنون الشعبية ووسائل الاتصال.

وأشار الأستاذ (فاروق خورشيد) إلى اهتمام الملتقى بإقامة معرض للفنانين الذين قاموا باستلham المأثور الشعبى، وأن هذا المعرض سيصاحب الملتقى فى قاعات المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك.



الشعبية، وضرورة إعداد أطلس مرجعي للزخارف الشعبية المصرية للحفاظ على هذه الفنون من الاندثار فيغوتنا قطار رصدنا وتسجيلها.

فى مساء يوم الافتتاح ١٧/١٢/١٩٩٤

انتقلت جلسات الملتقى من دار الأوبرا إلى قاعات المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث قام الأستاذ الدكتور (جابر عصفور) في الساعة الخامسة مساءً بافتتاح معرض الفنون التشكيلية للمصاحب لجلسات الملتقى، حيث ضم بعض أعمال الفنانين الذين استلهموا التأثير الشعبي في إنتاجهم الفني، فعرض الفنان (خمس شحاته) لوحته «الزنانى خليفه» التي أظهرت استخدام الفنان الجيد لتعصر الخط متداخلًا مع عناصر الرسم والزخرفة، كما عرضت الفنانة (سوسن عامر) بعض لوحاتها الفنية المستلهمة من البيئة، وعرض الفنان (رفوف أبوب) لوحتين بشغل الخيامية لبعض المناظر التاريخية والأثرية في شارع (العز لدين الله) مؤكدًا على أن مدرسة (عبد السلام الشرف) الزائد في مجال استلهام فنون الخيامية قد خرجت لنا أحد تلامذتها، وقد عرضت الفنانة (صفوة عبدالرازق) والفنان (محمد رشاد السيد) والفنان (عادل محمد حسن) والفنان (سند) بعض نماذج من إنتاجهم في الفخار حققت ميّزتين: الأولى: الابتكار في اختيار النماذج المعروضة، والثانية: الجمال والاحتفال بعناصر الزخرفة الجمالية. كما عرضت الفنانة (ثناء عز الدين) نماذج من الطباعة على الحرير.

وقد عرض للفنان (إبراهيم حسين) بعض نماذج من إنتاجه الفني، وما استلقت الانتباه لمساته الفنية العالية، فمثلًا عن مقتنيات (نهلة إمام) التي جمعتها من منطقة شمال سيناء أثناء دراستها التخصصية لرسالتها في الماجستير عن فنون المنطقة وعاداتها وتقاليدها. كما عرضت الفنانة القديرة (صفوة حسين) بعض أعمالها من الخزف.

ويعد افتتاح للمعرض عقدت الجلسة المسائية والتي رأسها الأستاذة الدكتورة (دلال الزين) من (الكويت)، وقد تناولت هذه الجلسة أبحاث الدكتورة (سنية خميس) من (مصر) في مجال دراسة الأزياء الشعبية بحى بحرى بالإسكندرية، حيث قامت بدراسة المكان جيدًا وملابس الرجال وملابس للنساء.

عقب افتتاح الدكتور (جابر عصفور) أمين عام المجلس الأعلى للثقافة لجلسات الملتقى عقدت الجلسة الأولى برئاسة الأستاذة الدكتورة (سمحة الخولى) من (مصر) والتي ناقشت وأقرت نقاش أبحاث السادة: (ريمى كاشيلو) من (زاير) حول أشكال استلهام الفن في زائير الذى لقاءه باللغة الإنجليزية، ومن ثم قامت الدكتورة (سمحة الخولى) بالترجمة، كما عرض الدكتور (هانى جابر) من (مصر) بحثه الذى دار حول الفنون الشعبية التقليدية، وعرض الأستاذ الدكتور (هانى جابر) مفهومه للتغيرات التي أتت بالحرف والصناعات التقليدية، وفلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على الحرف والصناعات التقليدية والبيدية، كما أظهر دور المبدع الشعبي في التوازن بين الماضي والحاضر وتأثير ذلك على مستقبل الحرف والصناعات التقليدية.

ثم تلاه الأستاذ (جودت عبدالحميد يوسف) ببحثه «الدولكلور التطبيقي بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحة سيوه» حيث أوضح مفهومه لمصطلح «الدولكلور التطبيقي»، ثم عرض للتغيرات التي تواجه الفنون الشعبية في المعالم بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة، وتطرق لأثر السد العالي في منطقة النوبة وفعل الهجرة في حياة أبناء النوبة، ثم أثار التغيرات التي أتت بواحة سيوه على الأهالي فيها، وتناول رحلات المعمارى العالمى للمصرى (حسن فتحى) بالشرح والتحليل منذ عام ١٩٤١ إلى منطقة النوبة وما تمحضت عنه من توظيف حقيقي لعناصر التشكيل الشعبى مما كان سببًا في تقدير الدولة بملحه جائزة الدولة للتشجيعية ثم للتقديرية عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٧ ثم تقدير العالم كله لجهوده في مجال توظيف الفولكلور في البيئة مما جعل شيخ المعمارين (حسن فتحى) يعد رائدًا في تطبيق الفولكلور في البيئة.

ثم عرض الباحث بعض الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة في نفاق التطبيق في اتجاهين: استلهام الفنان الشعبى ذاته. أو وضع دليل لما جمع، ميدانيًا، بالصور والرسوم للحفاظ على التأثير الشعبى.

وقام الأستاذ الدكتور (مصطفى الرزاز) بعرض بحثه حول «تصنيف العناصر الزخرفية في الفن الشعبى المصرى»، فعرض للدراسات النوعية في الفنون التشكيلية

وقام الأستاذ (إبراهيم حسين) من (مصر) بعرض دراسته حول «الأغاني الشعبية المطرزة في واحات الصحراء الغربية»، وقد صاحب عرضه إظهار لبعض الشرائع الملونة للتماذج من تلك الأدياب وبعض نماذج للفسارة هناك.

وعرض (معجب سعيد زهراني) من (السعودية) بحثه الذي دار حول «الشعر النبطي، فمرف الحاضرين بمن هم اللطيف وكيفية نشأة شعرهم، وقارن بين شعرهم وشعر النصحى، كما عرض لأغراض الشعر اللبني في الوصف والمدح ومدى بلاغته وأوزانه الشعرية، وأنواعه المختلفة.

وفي المساء أقام الملتقى حفلاً ساهراً في مسرح الباليون في سهر للمشاركين في الملتقى مع فرقة رضا للفنون الشعبية ورقصاتها المتميزة التي شهدت لها مختلف الدول التي زارتها.

اليوم الثاني لملتقى ١٨/١٢/١٩٩٤

في صباح يوم الأحد ١٨ من ديسمبر ١٩٩٤ عقدت جلسة الصباحية برئاسة الأستاذ (فرج العنتري)، حيث ألقى الأستاذ (عبد الحميد توفيق زكي) بحثاً حول المطلق والتراث أوضح فيه الفرق بين الأغنية والتشيد والغناء الفردي والغناء الجماعي وبعض الرقصات العربية وارتباطها بالغناء والإيقاع.

وكان بحث الأستاذ (يوسف الشاروني) حول «على الزريق بين السيرة والرواية، مشيراً إلى استلهم الأستاذ (فاروق خورشيد) عمل أدبي منها بغرض وصول السيرة بنفسها إلى القراء، وملائمتها لذوق المصر بالمصياغة الجديدة وتعريف القارئ على مفاهيم للشخصية العربية للحياة وموقفها منها. وقد تناول قضية الشكل بين النص الأصلي للسيرة ورواية على الزريق والاختلاف بينهما، ثم عرض للمضمون كذلك والأسلوب واللغة والشخصيات والمصدر الدرامي في العمل الأدبي المستلهم.

ثم عرضت الباحثة (يسرية مصطفى) بحثها الخاص بـ «الفنون الشعبية وأشكال الاستلهم في الموسيقى الشعبية»، حيث عرضت لبعض نماذج من مؤلفات للموسيقى مثل (زكريا أحمد) و (علي إسماعيل) و (محمد عبد الوهاب)، وسبل استلهمهم للموسيقى الشعبية، كما عرضت بداية العمل في أوربيت (يا ليل يا عين، والموسيقى

الأكاديمية واستلهم البعض من الأكاديميين مثل: (جمال عبدالرحيم) برصنه موسيقاراً أثر في تيار مدرسة التأليف القومي المعاصر. وكذلك الفنان (سيد مكاوي)، وعرضت الباحثة بعض نماذج من أغاني العمل والأفراح وتحليل لبعض الأغاني الوطنية ونداءات المباحة باعتبار ذلك طريقاً للاستلهم للموسيقى اللتي.

عقب انتهاء جلسات الصباح افتتح المقهى الشعبي في فناء حديقة المجلس الأعلى للثقافة بتقديم المشروبات الشعبية من شاي وقهوة وحمص للشام، وصاحب ذلك نغمات وأغاني وموسيقى فرقة الآلات الشعبية التي أشركها الأستاذ (عبد الرحمن الشافعي) في الملتقى، طوال أيام انعقاده، في فترات الاستراحة بين جلسات الصباح وجلسات المساء، مما بث في الحاضرين إمتاعاً في نفوسهم مع نغمات الفن الشعبي الأصيل، وهو الأمر الذي كان واضحاً في استجابة الحاضرين وتصفيقهم للأداء المتميز لهذه الفرقة.

جلسات المساء

كان رئيس الجلسة هو الأستاذ الدكتور (أحمد مرسى)، حيث عرض الباحث الدكتور (كمال الدين حسين) من (مصر) بحثه «حول الاحتفالية الشعبية والطفل في مصر مع التطبيق»، وهي احتفالية «السبع»، وقد تناول فيها الطقوس الخاصة باليلة السابقة للسبع، وكذلك طقوس السبع ذاتها باعتبارها امتداداً تاريخياً عميقاً مع إظهار بعض المتغيرات التي أتت بظاهرة السبع.

وعرضت الباحثة (أمينة مرزوق) دراستها «نحو مشروع عروسة قومية مصرية»، فعرضت للروسة في مصر القديمة وفي العصر القبطي ثم الإسلامي، وأظهرت أهمية المشروع من الناحية الاقتصادية وكيفية توزيع المشروع للروسة في البيئة والطفل باعتبارها رمزاً وعصرماً، وفي إنشاء المناهج.

ثم عرضت لفنانة الباحثة (سوسن عامر) دراستها «أثر التراث في الإبداع الشعبي التشكيلي، من خلال بعض الرسوم للفنانة كالزير سالم وحسن ونعمية، وربطت الباحثة بين الفنون الشعبية التشكيلية وفنون الغناء والأداء ربطاً عضوياً.

في الجلسة الثالثة التي رأسها الأستاذ الدكتور (محمود ذهني) عرض الأستاذ (صفوت كمال) بحثه حول «الإبداع الفني بين الذاتية الفردية والجماعية»، حيث

الدكتور (محمود ذهني) حول «الفنون الشعبية والمصطلح»، ثم (أحمد شفيق أبو عوف) الذي ألقى بحثاً حول «الفنون الشعبية ومستقبل الثقافة».

أما للجلسة الثانية والدالة فكان محورهما «الفنون الشعبية والمتنقلة - الطفل والأسرة والمدرسة». ورأس الجلسة الثانية (حسن عريبي) من (ليبيا)، فألقى الدكتور (إبراهيم شعلان) بحثاً حول «الأسرة والأمثال الشعبية»، ثم ألقى (سميح شعلان) بحثاً عن «قيمة الإنجاب»، و(عبدالتواب يوسف) عن «الطفل والفنون الشعبية»، والدكتورة (فاطمة يوسف الغنيمي) حول «القوى الفهية في قصص وحكايات الأطفال»، و(إبراهيم حلمي) حول «فن كتابة قصص الأطفال من السيرة الشعبية عند فاروق حورشيد».

ورأس الجلسة الثالثة (عبد الرحمن جبجي) من (سوريا) فألقى (عبد الفتى الشال) بحثاً حول «الفنون الشعبية والمدرسة»، والدكتورة (سلمى عبد العزيز) حول «الفنون الشعبية والتنمية الثقافية»، والدكتورة (ثناء عز الدين) حول «الفنون الشعبية في الأسرة المعاصرة»، ثم ألقى ذلك زيارة الوفود لمشاهدة عرض الصوت والضوء بالهرم.

اليوم الرابع ٢٠/١٢/١٩٩٤

رأس جلسة الصباح الدكتور (محمد الجوهري)، وألقى (نهلة عبد الله إمام) بحثها الذي دار حول «الأسرة البدوية في شمال سيناء»، ثم ألقى الدكتور (سليمان محمود) بحثه الذي دار حول «الوحدات الزخرفية وفنون أخميم»، كما شارك في هذه الجلسة كل من الدكتور حسن الغولي والدكتورة منى الفرزاني، أما الجلسة الثانية فقد رأسها الأستاذ (يوسف الشاروني)، وألقى (سونيا ولي الدين) بحثها الذي دار حول «المرأة والإبداع الشعبي»، كما ألقى (أحمد عبد الرحيم) بحثه الذي دار حول «النار فولكلوريا»، كما ألقى «عائدة خطاب» بحثها عن «الحلة».

وكانت الجلسة الثالثة برئاسة الأستاذ (عبد الحميد حواس). وفي هذه الجلسة ألقى (عبد الرحمن جبجي) (سوريا) بحثه حول «وسائل الاتصال والتشبيك الجماهيري»، كما ألقى (حسام أبو زيد) بحثه الذي دار حول «التشويق الجماهيري». وألقى الدكتور (عبد القادر

تدارك الفرق بين الذاتية والشعبية في الفن، وأظهر أن الإبداع الشعبي هو إبداع يتوازى مع الإبداع الفردي في المجتمع، وتحدث عن الشعبية والجمال حيث ارتبطا معاً عند الفنان الشعبي ببساطة وبخبرة متوارثة، وفرق بين ما هو تقليدي وما هو شعبي من حيث اللغات والتعبير، وأبرز دور وسائل الإعلام الحديثة في التدخل الثقافي بين الشعوب، وأشار إلى أن عملية الإبداع تخضع لقواعد الإبداع التي يوصفها قيمياً جمالية، وأن الترابط الثقافي هو الذي يعطي للإبداع الشعبي وقمه، كما أن هذا الإبداع له قواعد المخططة عن الإبداع الفني.

وتناول (حسن عريبي) من (ليبيا) قضية المصطلح فأشار إلى أنه حضر في عام ١٩٨٨ مؤتمراً بمدينة ليندجراد مع عدد من الموسيقيين العالميين، وقد تبينهم إلى أن المؤتمر يكرس لخدمة مجتمع الصغرة وعلى المؤتمرات أن تجذب إليها القواعد الشعبية العريضة.

أما الدكتورة (فريال غزول) من (العراق)، فقد عرضت دراستها «التنظير في الفولكلور دراسة مقارنة»، حيث ألفت الضوء على ثلاث دراسات في الفولكلور نظرياً وهي دراسة الريسي (فلاديمير ريب) والإيطالي (أنطونيو جرامشي) والهندي (ا. ه. رامانوجان)، ووقفت عدد مصطلحاتهم وأليات استدلالهم، كما توصلت للباحثة إلى أن اهتمام (بروب) كان علمياً على الماضي، أما هم (جرامشي) فكان إيديولوجياً ونحو المستقبل في حين أن اهتمام (رامانوجان) كان جمالياً، ويتعامل مع المعاصر في تواصل بين مقدم العمل الأدبي ومثليه.

وقدم الأستاذ الدكتور (أحمد مرسى) دراسته «الفولكلور وثقافة المستقبل»، فأظهر مفهومه عن ثقافة المستقبل، وطرح قضية الثقافة المحلية والثقافة التكنية والجدل الدائر بين الشعبي والفنان، ووظيفة التراث، وما حدود المادة الشعبية ووظيفتها وسياقها، كما أبرز قضية المصطلح خاصة «الشعب»، والام يستمر الجهل بدور المبدع، وكذلك اللغة وحدود تفردها واستمرارها، كما أشار إلى دور الفولكلور بخصوص ما يمكن تصويره عن شكل ثقافة المستقبل مما أعطى النقاش معه دفقاً وحاراً.

اليوم الثالث ١٩/١٢/١٩٩٤.

ألقى الدكتور (قاسم عبيد قاسم) بحثه حول «الموروث الشعبي والدراسات التاريخية»، تلاه بحث



حسن) يبحثها «الأزياء والحلى فى ليبيا»، وشاركت (أماني سليمان) ببحث حول «الرموز التشكيلية الشعبية». وأختم اليوم بلمحة سياحية على سطح النيل فى إحدى المراكب السياحية بدعوة من هيئة تنشيط السياحة لأعضاء الملتقى.

اليوم السادس ١٩٩٤/١٢/٢٢

رأس للجلسة الدكتور (أسعد نديم) ونوه بمشاركة الشباب فى المسابقة البحثية التى أقامتها لجنة الفنون الشعبية وشارك فيها اثنا عشر متسابقاً، حيث فازت الباحثة (أحلام أبوزيد زرقى) بجائزة المسابقة، ثم تلى ذلك تسليم درع لجنة الفنون الشعبية للسادة المكرمين فى مجال دراسات الفنون الشعبية، وقيام السيد الوزير قاروقى بحسنى بوصفه وزيراً للثقافة ورئيساً للمجلس الأعلى للثقافة بتكريم الرواد بنفسه، وكان هؤلاء المكرمون هم: أستاذ (أحمد رشدى صالح)، و (سعد الخادم) والدكتورة (سهير القلماوى)، والأستاذ (صفوت كمان)، والأستاذ (عبدالحاميد توفيق زكى)، والدكتور (عبدالحاميد يونس)، والدكتور (عبدالعزیز الأهوانى)، والأستاذ (عبدالسلام الشريف)، والأستاذ (عبدالغنى أبوالعنين)، والدكتور (فؤاد حسين على)، والأستاذ (فوزى العنتيل) والدكتور (محمود ذهلى)، والدكتور (محمود أحمد الحلقى)، و (زكريا الحجاوي). وتلى التكريم إلقاء التروصيات التى خرج بها المشاركون فى الملتقى والتى جاءت على النحو الآتى:

مختار) بحثه حول «الفنون الشعبية والحياة المعاصرة»، وألقت الدكتورة (دلال الزين) بحثها الذى دار حول «دور الفنون الشعبية ووسائل الاتصال الجماهيرى». وفى ختام اليوم أقيم حفل الفرقة القومية للموسيقى الشعبية بمسرح البالون وحضره الأعضاء المشاركون فى الملتقى.

اليوم الخامس ١٩٩٤/١٢/٢١

كانت الجلسة الأولى برئاسة (معجب سعيد زهرانى) من (السعودية)، وألقى الأستاذ (قاروقى خورشيد) بحثه حول «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى»، وألقى (سجوان ماركزوك) بحثه الذى دار حول «التحديات الموجهة للثقافة الشعبية فى العالم المعاصر». أما الجلسة للثانية فكانت محوراً «تقنيات الجمع»، وكانت برئاسة الدكتورة (علياء شكرى)، وألقى (مهاى كاتانا) بحثه حول «تقنيات الجمع والتسجيل»، وألقى (مصطفى شعبان جاد) بحثه حول «التصنيف»، وكذلك ألقى (جابريل برون) بحثه حول «تقنيات الجمع»، وألقت الدكتورة (هاتن أحمد على) بحثها تحت عنوان «وظائف المعتكفات السحرية عند صيادى أبى قير».

● أما الجلسة التالية فقد شملت «الفرق الكورس التطبيقية»، حيث رأس الجلسة الدكتور (أسعد نديم)، فألقت الدكتورة (سوزان السعيد يوسف) بحثها حول «المنزل الريفي فى المناطق المستصلحة»، وشاركت (وداد حامد) ببحثها «المتحف الإثنوجرافى»، والدكتورة (سامية

«التوصيات»

- إقامة جسور اتصال وتعاون بين الهيئات والمؤسسات والجماعات والأفراد المشتغلين بالفنون الشعبية والمهتمين بها... والعمل على خلق كيان عضوى يضمهم... وليكن - مثلاً - تحت اسم الجمعية الفولكلورية المصرية، أو «مجمع الفولكلور المصرى».
- إقامة جسور اتصال للتعارف ودعم التعاون بين الهيئات والمؤسسات والجماعات الفولكلورية فى مصر ومثيلاتها فى الأقطار العربية لتوحيد الجهود نحو النهوض بالفنون الشعبية العربية...
- الوقوف على منجزات الدول المختلفة فى مجالات الفنون الشعبية لمعرفة آخر ما وصلت إليه دراساتهم وجهودهم فيها، وحيداً أو تم ذلك عن طريق تعاون مشترك أو اتفاقيات ثقافية.
- تشكيل لجنة من المتخصصين فى العلوم الفولكلورية - بشئى فروعها - للعمل على تحديد وتوحيد المصطلحات، والمسميات، والمفاهيم، والتعاريف توطئة لوضع معجم فولكلورى شامل أو دائرة معارف فولكلورية.

● تبني الأعمال العلمية الكبيرة ومنها - الآن - على سبيل المثال:

- سرعة إنجاز الأطلس الفولكلورى.

- تشكيل لجنة لتنفيذ أطلس الزخارف الشعبية.

- التوسع فى إقامة المؤتمرات والندوات واللقاءات التى تخدم الفنون الشعبية بعامة أو فرعاً من فروعها.

- دعوة مراكز التراث الشعبى الرسمية فى العواصم العربية إلى دعم النشاطات الشعبية المهمة بهذا المقل.

● حث وسائل الإعلام على بذل المزيد من الاهتمام بالفنون الشعبية وذلك عن طريق:

- تخصيص مساحات أوسع لها سواء على صفحات الجرائد والمجلات وفى ساعات الإرسال الإذاعى والتلفزيونى.

- إسناد الكتابة فيها، أو إعداد البرامج لها، إلى متخصصين مؤهلين.

- الاحتفاء بالترانثيات سواء عن طريق نشرها وإذاعتها، بعد إعدادها الإعداد المناسب، أو عن طريق الأعمال المستوحاة منها والمتصلة بها.

- إدخال الذاتيات الشعبية فى برامجها كلما أمكن ذلك، سواء كانت البرامج مسمطة (مقالات أو مقابلات)، أو كانت حية (ريپورتاجات)، أو كانت أعمالاً درامية.

- عمل مسابقات وجوائز ومناقشات فى الفنون الشعبية.

● نشر الكتب والمطبوعات ذات القيمة العلمية فى مجالات الفنون الشعبية مثل:

- نشر الكتب التى لم ينشرها حتى الآن - سواء كانت مؤلفة أو مترجمة - ويمكن البدء بمعجم للفولكلور وكتاب شيفر عن موسيقى سيوه، ترجمة الدكتور جمال عبدالرحيم.

- إعادة نشر الكتب التى نفذت طبعاتها من مدة طويلة، ولم يستطع الباحثون والدارسون الحصول عليها على الرغم من أهميتها، وقد اقترحت لجنة الفنون الشعبية بالسجل الأعلى للثقافة عدداً منها هو:

- قاموس العادات والتقاليد للأستاذ أحمد أمين.

- الهلالية والظاهر بيبس للدكتور عبدالحميد بريس.

- قصصنا الشعبى للدكتور فؤاد حسين.

- ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير التتلاوى.

- فى الرواية العربية للأستاذ فاروق خورشيد.

- البطل فى الأدب والأساطير للدكتور شكرى عواد.

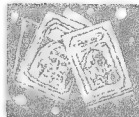
- نشر الترانثيات المشهورة بعد إعدادها وصياغتها فى أسلوب عصري مثل: المير الشعبية، وألف ليلة وليلة، ومختارات من المقامات، وحكايات منقاة من عفاثم الكتب: كتاب الأغاني، وكتاب العرائس وتاريخ اليعربى ونحوها.

● تدعيم المساهم والأقسام الخاصة بدراسات الفنون الشعبية فى شتى مجالاتها للدهوض بها وإنشاء المزيد منها.

- تطوير مركز الفنون الشعبية؛ ليصبح مؤسسة قادرة على أداء المهام المطلوبة به، وأهمها:
 - جمع وتسجيل الموروثات التراثية بالطرق العلمية الحديثة للحفاظ عليها قبل اندثارها أو تحولها، ولعل ما يجرى من تغيرات على أرض واحة سيوه، الآن، يستدعي سرعة تسجيل فنونها الشعبية قبل اختفائها.
 - إنشاء مكتبة فولكلورية موسوعة وحديثة الطراز تضم كافة المراجع العلمية المطبوعة والمسموعة والمرئية لتكون في خدمة الدارسين والباحثين.
 - إنشاء مخف للفنون الشعبية أو متاحف لكل فن منها؛ ليكون أداة لتكثيف وترفيه على نسق المتحف الزراعى أو المتاحف الملحقة بقلعة محمد على.
 - المعاونة فى تنفيذ برامج تعليمية أو تدريبية تُعدها أو تقوم بها المؤسسات التعليمية المتخصصة فى الفنون الشعبية.
- إدخال الفنون الشعبية ضمن البرامج التعليمية فى شتى المراحل وذلك عن طريق:
 - إدخالها - بطريق غير مباشر - ضمن أنشطة أطفال ما قبل المدرسة فيما يمارسونه من ألعاب ورسوم وأشغال وأنشيد وحكايات.
 - إدخالها بطريق مباشر ضمن الأنشطة الحرة والهوايات والجمعيات الفنية فى شتى المستويات التعليمية بالمدراس والجامعات.
 - تقديمها للتلاميذ من خلال الكتب المختلفة مثل: كتب المطالعة والقراءة، وشرح الوقائع التاريخية، والبيئات الجغرافية، وخصص للرسم والأشغال اليدوية والتدريب الفنية.
 - جعل الفنون الشعبية مادة أساسية من مواد الدراسة فى كليات ومعاهد التربية بأقسامها المختلفة.
- عمل معارض متخصصة لأشكال الإبداع الفنى التشكلى لأعمال الفنانين التشكيليين الذين يستلهمون عناصر أو موضوعات من الفن الشعبى فى أعمال فنية محدثة مع منح جوائز للأعمال المتميزة.
- إقامة مهرجانات دولية للفنون الشعبية وبخاصة العربية؛ لتحقيق التعارف بين أشكال الإبداع الشعبى على المستوى القومى والعالمى.
- العمل على إنشاء متاحف للفنون الشعبية بالدول العربية تضم نماذج مؤلفة من مختلف فنون الإبداع الشعبى التشكلى مع إجراء دراسات علمية لتوثيق هذه المواد.
- رعاية الفنانين الشعبين وإصدار سجل عن للمميزين منهم ومجالات تخصصهم.
- الاستفادة من المتخرجين فى المعهد العالى لفنون الشعبية فى الإشراف على النشاطات الفنية المختلفة وبخاصة فى مجال الفنون الشعبية التصويرية.
- عدم الترخيص بإصدار شرائط أو عمل فرق شعبية دون أخذ موافقة مركز دراسات الفنون الشعبية.

مقرر لجنة الترسيات

أ. د. محمود ذهني



فتوح البهنسا الغراء

كتاب من كتب المغازى الإسلامية

إبراهيم كامل أحمد

مؤلف كتاب «فتوح البهنسا»

معلومات تفيدنا في التعرف عليهم. ومن المحتمل أن يكون «المعز» تصحيف «المقرى» وقع من النسخ، فقد ذكر الأستاذ ت. هـ. نوريس في دراسته القيمة عن فتوح البهنسا^(١) أن المخطوطة التي اعتمد عليها تنسب إلى أبي عبدالله محمد المقرى، والذي يقوم أيضاً بدور الراوية، وقد تفعل الأستاذ نوريس فمحتلى صورة است عشرة ورقة من المخطوطة، أولها صفحة الطران والتي كتب عليها «كتاب فروح البهنسا وما وقع فيها للصحابه مع البطولس لأبي عبدالله محمد المقرى غفر الله له أمين»، والمؤلف هو محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر أبو عبد الله القرشي التلمساني الشهير بالمقرى^(٢)، ولعل هذا التشابه في الاسمين الأولين (محمد بن محمد) هو مادعانا إلى التفكير في احتمال حدوث التصحيف، ويجدر بنا أن نشكر أن أبا عبدالله محمد بن محمد المقرى هو جد المؤرخ الأديب المقرى صاحب كتاب «فتح الطبيب».

وتنسب فتوح البهنسا إلى مؤلف آخر هو «البكرى»^(٣) أبو الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد، فقد طبعت^(٤) في القاهرة في مطبعة الطبى لمسوية إليه، والبكرى كتاب آخر في الفتوح هو فتوح مكة المسمى بـ «الدرر المكللة في فتوح مكة المشرفة»، طبع في القاهرة في المطبعة التجارية.

مؤلف هذه النسخة المخطوطة من كتاب «فتوح البهنسا» الغراء، هو محمد بن محمد بن المعز^(١)، وكذلك ظهر اسمه على النسخة الأخرى المخطوطة والمحفوطة، أيضا بدار للكتب القومية بالقاهرة، والتي تم الفراغ من نسخها في ٢٧ شعبان ١٢٨٢ هـ. بخط فوئدي بن تونى بن علي بن بدر، كذلك جاء اسمه في أول نسخة مطبوعة^(٢) في القاهرة سنة ١٩٦٥ (١٣٨٤ هـ)؛ «قال الشيخ العلامة والمعدة للفهامة محمد بن محمد المعز رحمه الله تعالى»، وقد جاء اسمه في «معجم المطبوعات العربية والمعربة»^(٣) ليوسف إلياس سركيس، عدد ذكر الطبعات المتداخلة من كتاب «فتوح البهنسا»، ولم يقدم سركيس ترجمة لهذا المؤلف، بل ذكر أن هذه القصص تنسب إلى اللواقدي، وذكرها مرة أخرى ضمن كتب اللواقدي^(٤)، ولم نعلم، للأسف، على ترجمة لهذا المؤلف في أى من كتب التراجم القديمة أو الحديثة، ولعل هذا ما قعد بكل من سركيس ومصنف «فهرست المخطوطات» عن إيراد ترجمة له. وقد يكون محمد بن محمد بن المعز أحد الرواة الكثر الذين تابعوا على رواية هذه القصة الشعبية^(٥) دون أن تسجل لنا الكتب أى

وهكذا نجد مخطوط «فتوح البهتسا» ينسب إلى أربعة مؤلفين يمكن وضع ثلاثة منهم في ترتيب زمني، وهم:

١ - الراقدى (١٣٠-٢٠٧هـ).

٢ - البكرى (.... - نحو ٢٥٠هـ).

٣ - المقرئ (.... - ٧٥٨هـ).

ويعبرنا التتابع الموجود بين النصوص المنسوبة إلى المؤلفين الثلاثة إلى الاعتقاد بأن المؤلفين المتأخرين قد نقلوا عن الراقدى، ونسبوا الكتاب إلى نفسيهما. ولانظن أن الراقدى قد أبدع هذا العمل من عند نفسه، وإنما كان دوره هو تسجيل القصة التي كانت تروى عن انتصار المسلمين على الروم البيزنطيين ولقبط والإبجة والسولتانيين الذين احتشدوا للدفاع عن البهتسا والتي كانت قاعدة الصعيد. ومن المعروف أن التاريخ الإسلامي بدأ بوضع (١٠) هيكل - وإن كان قصصيا - لتاريخ النبوة منذ بدء الخليقة حتى ظهور الإسلام، وقد اضطلع بهذا الدور وهب بن مبه (٦٥٤ - ٧٣٢ م) وأمثاله، وقد تأثر بهم بعض المؤرخين الذين جاءوا بعده. هذا وقد ارتفع شأن القصص حتى أصبح عملا رسميا يعهد به إلى رجال رسميين يأخذون عليه أجرا، فقد ذكر الكلدي في كتابه (القضاء) أن كثيرا من القضاء كانوا يحنون أيضا (قصاصا)، وكان القاضي يجلس في المسجد وحوله الناس فيذكرهم بالله ويقص عليهم حكايات وقصصا عن الأمم الأخرى وهكذا (أحمد أمين: ١٩٠). وبالنسبة إلى مصر، كان مسجد عمرو بالفسطاط مركز الحركة العلمية كما أنه مركز للحركة الدينية. وقد بدأ تاريخ (١١)

مصر وأخبارها في شكل حديث، فالذي بدأه هو (المحدثون)، والمؤسس الأول لمدرسة التاريخ الإسلامي في مصر هو عبدالله بن عمرو بن العاص (ت ٦٥هـ) وتبعه كثيرون، ويؤيد هذا ما جاء في المخطوط (١٢) تحت عنوان «فتوح البهتسا على التمام والكمال وما هو من المسائل والوقائع الصحيحة من الجهاد والحوادث»: «قد ذكرت الرواة بالنقل الصادق من السير والتواريخ مثل الراقدى، وأبوذر، وأبو جعفر الطبري وابن خلكان في تاريخه ولهذه، ومحمد بن إسحق، وابن هشام، وكل راو حديثه عن حضر الفتح وشاهد الوقعات من الصحابة رضئ الله عنهم أجمعين، وأكثر ذلك من معظم الصحابة وكبرائهم مثل عبدالله بن عمرو بن العاص أمير الجيوش على مصر ونواحيها».

ولاشك أن كتاب «فتوح البهتسا» قد قام على أساس من الواقع التاريخي، ولكن مع مرور الأيام، وتعدد الرواة، وانتقال القصة بالرواية الشفهية، دخل على الكتاب الكثير من عناصر

الخرافة، وتحائق الخيال مع الحقيقة، وزاد كل راو من عنده على القصة ما يتفق معه خياله، ولعل هذا ما جعل الذهبي (١٢٧٤ - ١٣٤٨ م) يقول عن البكرى أنه (١٣) «واضع القصص التي لم تكن قط، ويحده بالكذاب الدجال، وهو أيضا ما جعل السيوطي (١٤٤٥ - ١٥٠٥ م) يؤولف كتابه (١٤) «تخدير الخواص من أكاذيب القصص».

وبالنسبة إلى المقرئ المغربي المولود بلمسان والمؤلفون بها، يتبادر إلى الذهن سؤال: ما الذي حدا به إلى الكتابة عن «فتوح البهتسا»؟ وتأتي الإجابة من ترجمة المقرئ، فقد أدى فريضة الحج بعد أن رحل إلى مدينة فاس (سنة ٧٤٩هـ) وولى للقضاء فيها، ومن المعروف أن الحاج المغاربة كانوا يبرون بمصر ويمكثون فيها لبعض الوقت قبل سفرهم لأداء الفريضة، ولابد أنه قد سمع القصة تروى فدونها، أو عثر على نسخة مكتوبة.

طباعات كتاب فتوح البهتسا

حتى كتاب فتوح البهتسا باهتمام الطابعين في مصر، وانعكست محبة القصة على طبعاته، فلم تصلنا معلومات عن طباعات أخرى خارج مصر. وقد طبع في مصر (القاهرة) تحت عنوان «فتوح البهتسا». وما فيها من العجائب والغرائب وما وقع فيها للصحابة رضوان الله عليهم أجمعين، منسوبة إلى الشيخ محمد بن محمد المعز، وكذلك إلى الراقدى. وقد ذكر سركيس، في: معجم المطبوعات العربية والمعربة، الطباعات التالية:

- مصر القاهرة، ١٢٧٨ هـ (١٨٦١ م)، ١٤٣ ص، (دين ذكر المطبعة).

- مصر القاهرة، ١٢٨١ هـ (١٨٦٤ م)، ١٤٣ ص، (دين ذكر المطبعة).

- مصر القاهرة، ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣ م)، المطبعة الوهبية.

- مصر القاهرة، ١٢٩٧ هـ (١٨٧٩ م)، مطبعة كاستلي، ١١٣ ص.

- مصر القاهرة، ١٣٠٠ هـ (١٨٨٢ م)، مطبعة عبد الرزاق.

- مصر للقاهرة، ١٣٠٢ هـ (١٨٨٤ م)، المطبعة الشرقية، ١٥٥ ص.

- مصر القاهرة، ١٣٠٥ هـ (١٨٨٧ م)، المطبعة العلمية، ١٥٨ ص.

- مصر القاهرة، ١٣١١ هـ (١٨٩٣ م)، المطبعة العلمية، ١٥٨ ص.

الفتح نواة قصة فتوح البهتسا التي تكاملت عبر العصور، وظلت تروى عبر تلك العصور وما زالت تروى حتى الآن .

وكانت البهتسا في مبدأ الأمر قصبة كورة فصنعت بالرخاء، وأطلق اسم البهتسا على عمل في عهد إعادة التنظيم الإداري الذي نفذ بناءً على أمر الوزير الفاطمي بدر الجمالي في نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . وقد ذكر ابن حنقال (١٩) في كتابه «الاتصاف لوابسة عقد الأمصار» كورة البهتسا ضمن كور الوجه القبلي، والتي كان عددها اثنتين وعشرين كورة تجمعها عشرة أعمال من بينها «عمل البهتسانية» .

وقد كانت «البهتسا» كشوفية في عهد المماليك، وكان يتولاها كاشف، ويؤيد هذا النص الذي ورد في كتاب (٢٠) «دقائق الزهور» لابن إياس الطنفي: «وفي ربيع الآخر خلع السلطان على الجمالي يوسف بن الزرايزي كاشف البهتسا وقرره في الوزارة عوضاً عن خوش قدم الطواشي بحكم صرفه عنها» . وتوجد الإشارة إلى أن ابن الجيعان في كتابه عن أسماء البلاد المصرية يمر على البلدة مر الكرام، ولم تعد من وقتها أكثر من بلدة لا أهمية لها، ضمت، في القرن التاسع عشر، إلى مديرية بني سويف قبل أن تلتحق بمديرية المنيا.

ومن الناحية الاقتصادية يتحدث الإدريسي عن البهتسا ذكرًا ما بها من طرز الخاصة والعامة، وما يصنع بهذه الطرز من ستور معروفة بالبهتسية والمقاطع السلطانية والمضارب الكبار والذباب المتميزة، والستور الثمينة المصنوعة للتجارة، وأن «هذه الستور والفرش والأكسية مشهورة في جميع الأرض» . وقد زار ابن بطوطة البهتسا وذكر عند الكلام عنها: «وتصنع بهذه المدينة ثياب الصوف الجيدة» . وجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يحتفظ بقطعة (٢١) نصيح من الكتان مرسوم بجزءها الطوى أرانب ورأس إنسان لدخل جامات ملونة بألوان - بهتت بعضي الزمن - من الأخضر وأحمر وأسفر وأسود، أما للكتابة المنسوجة بحروف مرتبطة فتدخلنا على الطراز (الصنم) الذي صنعت به، ربما كان في مدينة البهتسا بالصعيد الأوسط - القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي ونقرأ الكتابة على النحو التالي:

مما عمل في طراز الخاصة بمدينة البهت لسمكي

ويتحدث ابن ممان (٢٢) في كتابه «قوانين الدراوين» عن البهتسا بوصفها أحد الأماكن المنتجة للأخشاب الصالحة لعمل الأسطول، وأن الأوامر السلطانية كانت صادرة «بحراستها وحمايتها» والرفع منها والدفع عنها، وأن تفرق على عمالها

وبين أبنائها نسخة منسوبة إلى الشيخ محمد بن محمد المعز، طبعت في القاهرة تحت عنوان «قصة فتوح البهتسا الغراء وما وقع فيها من عجائب الأخبار وغرائب الأنباء على أيدي الصحابة والشهداء وأكابر السادة من ذوى الآراء رضى الله تعالى عنهم أجمعين ونفع ببركاتهم سائر المسلمين» ، القاهرة، ١٣٨٤ هـ (١٩٦٥ م) ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ص ٥٦. ويتضح للنظر في الكتاب أنه اعتمد على مخطوط دار الكتب القومية بالقاهرة (٣٥١٢ أدب) ، وإن كانت بعض الأجزاء قد حذفت من الكتاب، مثل مقدمة المخطوط التي تبدأ بـ: «الحمد لله الذي رفع السماء على رسم جنس من قدرته ... ، حتى «واستشهد بها جماعة من المجاهدين زهاء خمسة آلاف» .

وهناك طبعة من «فتوح البهتسا» منسوبة إلى أبي الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكري، طبعت في القاهرة في مطبعة الخليل (دليل الكتب المصرية، ١٩٧٢) .

البهتسا بين التاريخ والمخطوط

البهتسا بلدة بمركز بني مزار بمحافظة المنيا، تقع بين يوسف، وسفوح التلال من سلسلة الجبال الليبية، وهي إلى الشمال قليلاً من خط عرض ٢٨° ٣٠' / ، على مسيرة ١٥ كيلو مترا غربي بني مزار، وهي محطة للسكة الحديدية على بعد ١٩٨ كيلومتراً جنوب القاهرة، واسمها تصديق لفظ مصري قديم «بمادا» (١٥) وكانت قديماً عاصمة الإقليم التاسع عشر من أقاليم الصعيد، ومركزاً لتقديس المعبود «ست» . وهناك رأى آخر بأن اسمها في اللغة المصرية «برمزت» (١٦) (Permetet)، وبالتبطية بنجه، وفي العصر اليوناني كان اسمها أوكسير Oxyrhynchus، وكانت قاعدة ولاية (nome) وهي ولاية «أوكسيرنخيخس»، وتحتل كلمة «أوكسيرنخيخس» سمك المزة ذناب الطويل المذهب (١٧) الذي كان مقدساً ويعبدته أهالي تلك الولاية. وقد ذكرت (١٨) ولاية أوكسيرنخيخس وقاعدتها «أوكسيرنخيخس» في أعمال كل من سترابون (حوالي ٦٤ ق. م) وبلييني (ولد ٢٨ م) ويطليموس (ت. بعد ١٦٦ م) . وكانت البهتسا مدينة مزدهرة، ومشهورة بكتائسها وأديارها المدينة في العصر البيزنطي، وكانت موضعاً حصيناً سميك الأسوار في عهد الفتح الإسلامي، ويبدو أن الحامية البيزنطية إلى جانب الأقباط ومن حضر من الوجه والمردان لمساندتهم قد أبدوا شجاعة فائقة في الدفاع عنها، وأبدى المسلمون إصراراً لا يلبث في فتح المدينة، وظل الناس يذكرون ذلك طويلاً، وكانت الأحاديث التي رواها الصحابة الذين حضروا

الأساطيل المتوفرة، ولا يقطع منها إلا ما تدعو إليه الحاجة وتوجيه الضرورة.

ويصف ياقوت الحموي^(٢٤) البهتسا في كتابه «معجم البلدان»، بأنها مدينة «كبيرة عامرة كثيرة النخل».

البهتسا كما وصفها المخطوط

يصف المخطوط البهتسا بأنها مدينة مباركة يستجاب فيها الدعاء وأن من زارها خاض في الرحمة حتى يرجع وخرج من ذنبه كيوم ولدته أمه، ولم يزرها مهموما إلا كشف الله غمه، ولا طالب حاجة إلا قضاهما الله تعالى، وهي مقصد الصلحاء ومسط رحالهم وموضع تقديريهم، وقد زارها مجموعة من الصلحاء من أرض العراق كبشر الصافي وأبو علي اللوي، وسنذكر أنه كان إذا وصل إليها يوزع ثيابه ويمرغ في تربتها ويقول: بالله من بقعة طال ماسار (ثار) غبارك في سبيل الله تعالى، فزارها من كبار الصالحين من أرض المغرب إلى أقصى الأندلس مشاة على الأقدام لما شاهدوا من الفعائل العظيمة والبركة العظيمة والبراهين التي شاهدها حيوانهم الأمير عبدالله للكرين.

وبالبهتسا قبر الشهداء من السجادين والصلابة والتابعين واستشهد بها جماعة من السجادين زها عن خمسة آلاف، وتربها من الأمراء والتابعين من الصلابة والأخفاف زها عن أربعمائة سيد من الأشراف والصلابة مالا يخفى كثرة منهم؛ على بن عقيل بن أبي طالب وجعفر أخيه وزيد بن أبي سفيان بن المارث بن عبدالملط وعقبة بن عامر وعبدالرزاق الأنصاري الفزرجي المقتول يوم الفتح عدد باب قدوس كما سيأتي ذكره، ولحسن بن صالح الذي ضمير للجامع الذي بها إلى جانب البحر اللوسفي، ولا يزال جامع الحسن بن صالح قائما حتى الآن، وقد توارث عليه الإصلاحات، وتنبئ تيجان بعض أعمدته عن قمعه.

ويحذر يوسف، أو البحر الیوسفی الذي تقع مدينة البهتسا على شاطئه، حفرة سيدنا يوسف عليه السلام، أو حفرة له جبريل الأمين بأمر الله تعالى بعد أن عجز يوسف عليه السلام عن شقه، رغم استعانه بشرة آلاف عبد وقيل مائة ألف، فأوحى الله تعالى إلى سيدنا يوسف عليه السلام: استعدت برجالك وأمرالك ولم تستعن بي، وعزتي وجلالي لو استعدت بي لحفرتك لك في أقل من طرفة عين، فلما سمع سيدنا يوسف ذلك، سار (صار) يمرغ خديه على الأرض، ويقول: سبحانك ما أعظم شأنك وأعز سلطانك، يا مولاي لا تؤخاني بما فعلت

أنت أرحم الراحمين، فلما فرغ من سجوده، تقدم وأبى زى السواح، ونزع أثوابه وخرج إلى البرية وخر ساجدا متضرعا مولاه، فاستجاب الله تعالى إلى دعائه وأوحى إليه: يا يوسف ارفع رأسك، فقد قنيت حاجتك، ثم أمر الله عز وجل جبريل فشق ذلك البحر بريشة من جناحه، وهذا البحر له بركات وهو بخلاف غيره، فإنه إذا انتفع عنه الذيل كان به عيون تفجر من أصله فيصير نهرا، وهذا لا يوجد في غيره من الأنهار، وكذلك «من غرائب بركاته أنه إذا زاد للذيل يسيرا ويكون أثر الزيادة فيه كثيرا».

ويذكر المخطوط أن منشئ مدينة البهتسا هو إفرام بن سيدنا يوسف عليه السلام «قال الراوى: وقسم سيدنا يوسف الأرض بينه وبين إخوته، فوَقعت أرض البهتسا لإفرام بن سيدنا يوسف عليه السلام، فشرع في عمارتها، وقطع الأحجار، وصمرت العمارات والأسواق والأسوار والقناطر، وجعلها تضاهي مدينة أبيه التي هي القيرم، وكان النهر يجرى من وسطها من الجهة البحرية إلى زمن الإسلام» وإفرام هو ابن سيدنا يوسف عليه السلام من إشارات بنت فوطى فارغ كاهن أون (عين شمس) التي أعطاهما له فرعون، وقد روت له سحة بدین قبل أن تأتي سنة الجوع، دعا البكر منسى ودعا الثاني إفرام قائلا لأن الله جعلني مخمرا في أرض مغلتي، (سفر التكوين - الإصحاح ٤١ - الآية ٤٥ - ٥٣).

كذلك كانت البهتسا لكان الذي استقرت به المنزلة مريم ولينها عيسى عليه السلام عند قدومهما إلى مصر فرارا من بطش هيرود الملك ومكر اليهود، وترد هذه الحكاية التاريخية في المخطوط على النحو التالي: «فقد قال الله تعالى حكاية عن سيدنا عيسى عليه السلام، وعلى نبينا وعلى كل نبي ورسول وصمهم من يتخسر شجاع بصارم مسلول، بعد أهدو بالله من الشيطان الرجيم «وجعلنا ابن مريم وأمه آية، وأويناها إلى روة ذات قرار ومعين»، صورة المؤمنين - الآية ٥٠، والمراد بالروية هذا والله أعلم، مدينة البهتسا، روى هذا من جماعة من أهل التفسير. منهم: الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه وسعيد بن المسيب وسعيد بن جبیر وابن عامر والعلفي والزمخشري، وروى أيضا من جماعة من أهل التفسير والتواريخ منهم: ابن إسحق وابن هشام والمسعودي وأبو جعفر الطبري والواقدي رضی الله عنهم، وقال بعضهم المراد بالروية مصر والله تعالى أعلم بمراده، وقد ذكر جاسسون فويت^(٢٥) أنه «تذهب رواية قبطية أن من الفضل أن المنزلة والطفل يسوع أثناء ذلك (في البهتسا) أثناء الفرار إلى مصر،

ووجد بعض المفسرين المسلمين آية من القرآن الكريم (سورة المومنون، آية ٥٠) تتكف مع هذه الرواية التي لها أصل مسيحي، وقد تناول السيويني (ت ٩١١هـ) الحكاية نفسها في كتابه «حسن المعاصرة» في أخبار مصر والقاهرة، تحت عنوان: «بعض المواضع التي ورد فيها ذكر مصر في القرآن الكريم»، ويجدر أن نذكر أن أبا البقاء عبيدالله بن محمد اليندي المصري الدمشقي (ولد سنة ٨٤٧هـ) صاحب كتاب «نزهة الأنام في محاسن الشام» يقول: «وأشهد أن محمدنا عبده ورسوله الذي اخترق السبع الطبايق بنور أنصابت منه قصور مصرى من أرض الشام ذا الشرف الأعلى السنى الجبهة الواضح الجبين، الذي أنزل عليه «وأيوبهما» إلى ربوة ذات قرار ومعين»، وكذلك يذكر ابن شكر في كتاب «الروستين»، هذه الآية الكريمة مفسراً إيها بأن الله تعالى قد شرف بها دمشق بالذكر في كتابه المبين.

ويتضمن المخطوط فصلين عن عيسى عليه السلام، الأول «فصل ذكر نزول عيسى عليه السلام بمدينة البهنسا، ويلاحظ تصحيف اسم الملك هيرودس (هيرودس) إلى هيدروس، وكذلك يأتي ذكر البحر التي ارتفع له الماء إلى فمها حتى شرب، ويرى المؤلف ذاك لما جاء عيسى عليه السلام إلى البهنسا وهو مع أمه كان ابن شهرين كأنه ابن سنتين»، والفصل الثاني بعنوان «أصل في ذكر الآيات والمعجزات التي ظهرت بأرض البهنسا لعيسى عليه السلام»، ويعنى الراوى في تحديد المعجزات المنسوبة إلى عيسى عليه السلام، حتى يصل إلى المعجزة الأخيرة وهي إحياء ولد قنطاريوس ملك البهنسا في سبيل أن يتركه هو وأمه وذهب حيث شاء!!

العجائب والغرائب التي بمدينة البهنسا

ينخر كتاب «فخوخ البهنسا» في بدايته بوصف كثير من العجائب والغرائب، ويرى الأستاذ نوريس^(٢٨) أن مقدمة الكتاب (من حيث العجائب والغرائب) تتشابه مع كتاب العجائب الكبير لإبراهيم بن وصيف شاه، والمكتوب في وقت ما سابق لسنة ٤٢٢هـ (١٠٣١م).

وبعض العجائب المذكورة في المخطوط يمكن للمقل قبولها، فوصفها بوضوح عن أنها آية من آيات الله، تصانف في إبداعها الفن والشراء والحكمة والهندسة (علم الصول الميكانيكية) ومنها رواق الملكة بها للنسا بنت بطرس، «رواق على أربعة أعمدة من الرخام الأخضر، ولأوراق ارتفاعه عشرون ذراعاً، عليه سبع من الذهب الأحمر فاتح فاه، في علبه جوهريتين، قواعده من الفضة البيضاء مزرك

بالفضة»، إذا جاء «للليل تصوير الجواهر تأخذ بالأبصار، ومن دخل القبة الذي (التي) بالأوراق تفريق منقوشة بالذهب والفضة مصور فيها جميع الحنائين، وفي ذلك الرواق سرير من الذهب الأخضر مربع بالدر والوهر، في أربعة أركانها أربع صور؛ الأولى صورة الأسد فاتح فاه، في عينيه بالقرتان من الباقوت الأحمر تخيل للخال أنه يريد أن يفتسه، والثانية صورة نسر من الزبرجد الأخضر مرسع بالؤلؤ والمرجان، عيناه من الحقيق، ورجلاه من المرجان الأحمر، قائم على عمود من الذهب الأحمر ناقض لجمدته يخيل للخال أنه يريد أن يطير ويرتفع، ويدور دورانا عظيماً ويعمل بأجنحته سحق السمك وينفضه على السمك، والثالثة صورة غزال من الحقيق مرسع بالؤلؤ والمرجان جامعة بعضها إلى بعض، وقد وضع لها عموداً من الفضة عليه لوح من الذهب، وهي قائمة على ذلك كأنها رائية تريد الهروب من الأسد إذا دار إليها بدوران الحكمة والهندسة، والرابعة صورة طائوس فيه من جميع المفقود والآلهة، عيانه من حيون الهر الخالصة تكاد تحطف بالبصر، فكما أدار النسر وجهه إليها دارت كأنها تريد الهروب على فراش ملون من أصناف الحرير المنسوج بالذهب طوله اثني عشر ذراعاً، عليه ستر من الحرير الأخضر متعصب بقضبان الذهب والفضة، فسيحان من لايزول ملكه، ويذكر الراوى أن المدينة سميت على أسم هذه الملكة «وبطرس بنت فسماعا بها النساء، وبها المدينة سميت إلى يومنا هذا، وهذا الأسلوب في تفسير أسماء المدن، يظهر في كتب التاريخ الإسلامية، وقد فسر الراوى اسم القوم على النحو نفسه، فعمر سيدنا يوسف القطار وبنا مدينة القويم، وقال بعضهم حفر فيه السيد يوسف ألف يوم وما سمى القويم إلا لأجل ذلك».

وبعض العجائب الأخرى ما هي إلا آثار خلفتنا الحضارة المصرية القديمة، وحين رأها العرب الفاتحون حركت تشوقهم إلى معرفة أخبارها، فاستقصوها من قبط مصر، ويسبقو أن (٢٩) مطومات القبط^(٢٩) عن آثار المصريين القدماء قد دخلها الكثير من الخرافة، ولعب الخيال دوراً كبيراً في نسج الحكايات عن تلك الآثار، فقد كانت نظرتهم إليها نظرة معادية لأنها ما خلفه الوثنيون، وتلقف العرب هذه الحكايات وحلقوا بها إلى ذرى أعلى في سماء الخيال وهم أصحاب الشجر، ولكن الناطر المتيقن، في هذه الحكايات، يستطيع أن يتعرف على ما خلفه المصريون القدماء من تماثيل ومعابد والوصف التالي لصمد المرأة الجالسة وفي حجرها صبي كأنها ترضعه، والذي يلعب الراوى وضعه في وسط البهنسا إلى الملك «سوريدي بن سهلوك» يدفع إلى الذهن في الحال صورة

فتوح البهتسا وأدب المغازي والسير

«فتوح البهتسا» قصة تاريخية قصد بها إذكاء الروح الوطني في سامعيها، وقد مزج الراوي بين حقائق التاريخ والخرافات ليصنع قصة تتقد بالحماسة والحث على الجهاد. ويرى الأستاذ نوري^(٢٤) أن «فتوح البهتسا» و«سيرة عترة» بن شداد تعود إلى أواخر العصور الوسطى، وأن الأسلوب في كليهما يشي بذلك، وإذا كان لب النص في «سيرة عترة» من المحتمل أن يكون «ألويا» من حيث التاريخ أكثر من أن يكون «ملوكيا»، فإنه ليس هناك شيء خاص في «فتوح البهتسا» يوحي بتاريخ أسبق من ذلك وأن المعركة «فتح البهتسا» التي يقاسمها الصمان (فتوح البهتسا وسيرة عترة) يبدو أنه ليس لها أساس في أية رواية تاريخية مولوق بها وذات تاريخ مبكر، وينقل عن مالك مايكل: «يقال إن العرب على أية حال قد اتصلوا بالويويين والجهة في البهتسا (أو كورينجوس)، ولكن القصة ذات قيمة مشترك فيها».

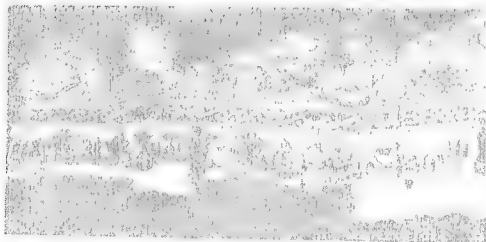
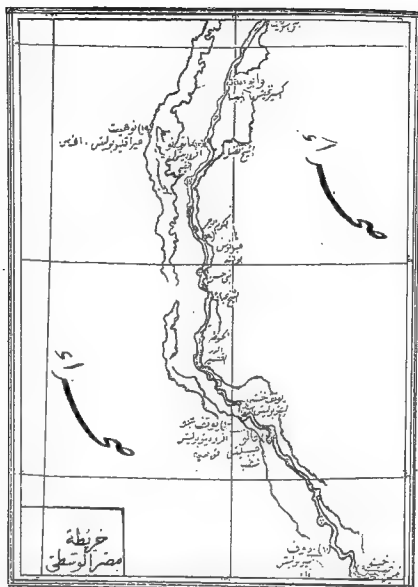
ويمكننا القول إن نواة قصة فتوح البهتسا تعود إلى زمن فتح العرب لمصر، وإن أحاديث من شاركوا في الفتح مثل عبدالله بن عمرو بن العاص (مؤسس مدرسة التاريخ الإسلامي المصري) وغيره كانت هي نواة القصة، ثم اكتملت القصة وتم بلاؤها عبر العصور، وكان تمام نضجها في العصر الأيوبي، فمن المعروف أن الأيوبيين^(٢٥) قد اتخذوا من القصص وسيلة لنشر الدعوة إلى قتال الصليبيين، فعبدوا القصص في المساجد وفي صفوف الجيوش، ليقصوا على الناس أخبار المسلمين الأولين الذين أبلوا بلاءً حسناً في سبيل نشر الإسلام، فانتصروا على الإمبراطوريتين الفارسية والرومانية المتصاركتين، فحطموا الأولى وقصروا عليها قضاءً مبرماً، واقتطعوا من الثانية كل ممتلكاتها في آسيا وإفريقية، وكان القصص يذكرون للناس سير الأولين فيشعلون في القلوب نار الرغبة في التضحية والذود عن حياض الدين. ويظهر في أسلوب «فتوح البهتسا» سمات أسلوب كتاب المسلمين في العصر الأيوبي والذين عمدوا إلى تدعيم مثالب خصومهم من الصليبيين، فمن لم يستطع أن يبال من الإفرنج بالنسب لأنهم بائعون، حتى أن اسم الإفرنج ما كان يذكر إلا مقروناً باللعن، فيقال «الإفرنج ليعن الله أو خذله الله»، وفي فتوح البهتسا يذكر الراوي أسماء البطارقة والملوك من الخصوم مقبوضة باللعن «يلغني أن بها بطريقاً يقال له البطالوس لعنة الله»، فلما وصل الخبر إلى ملك أهناش من عد بطريق لعنة الله.

ويذكر مخطوط «فتوح البهتسا» بوصف المعارك الضارية التي نشبت بين العرب وبين أعدائهم من البيزنطيين والقبط

الإلهة المصرية إيزيس ترضع طفلها «حوريس»، ويبدو أنه كان بمدينة البهتسا شمال على هذه الصورة. ويصفه الراوي: «وضع في وسط المدينة امرأة جالسة في حجرها صبي كأنها ترضعه، وكل امرأة أصابتها علة في جسمها مسحت ذلك الموضوع من ذلك الصنم فيقول عنها ما تجد من الآلام، وكذلك إن قل لبنتها مسحت ثديها...».

ثم يأتي وصف كنيسة «أركمانوس» ملك البهتسا وكان يقول بدين النصرانية، بمعبد هرم هواره^(٢٦) الذي شيده أمنمحات الثالث من ملوك الأسرة الثانية عشرة بالقرب من بلدة هواره المقطع (على بعد ١٢ كيلومتراً إلى الجنوب الشرقي من مدينة الفيوم)، وقد أسماه هيرودوت اللابرات المصري، تشبهاً له بقصر اللابرات (التيه) الكروني القديم، وأسهب في وصفه، ويصف الراوي كنيسة أركمانوس على نحو يشابه وصف هيرودوت للتيه المصري، ويضع كنيسة عظيمة بوسط البلدة، لها أبواب كثيرة قيل أربعون باباً يدخل بعضها إلى بعض، متوافرة إذا دخل الغريب يدخل من باب فيدور حتى يخرج من المكان الذي دخل منه مدهوشاً من عظم العمارة وكثرة التفاصيل.....».

أما النوع الثالث من العجائب والخرافات فهي تمثل^(٢٧) محوراً رئيسياً شائعاً في الحكايات الشعبية، ليس في البلاد العربية فقط ولكن في العالم كله مثل فكرة «الزاد الذي لا ينفد inexhaustible food, drink etc» ففي مثل هذه الحكايات يتجدد الطعام والشراب بطريقة سحرية، أو قد يحوز بطل الحكاية كيمساً أو حقيبة أو صندوقاً لا تنفد منه النقود، وفي بعض الحكايات، أوران أو جدران تكون دائماً مليئة بالطعام أو الشراب، وفي أوروبا حكايات شعبية عن خبز ريكك وجبن لا ينفد، وفي الفولكلور الإيرلندي يتكرر ذكر بقرات لا تنفد ضرورها أبداً، وفي «فتوح البهتسا» نجد مثلاً من هذا النوع، (وضع أيضاً عجوبة أخرى)، فكانت بين يدي الملك مائدة من البلبور يأكل ما فيها وتوزن مائة وفارغة فيجدونه وزناً واحداً لا ينقص ولا يزيد، وكذلك باطية للخمر، «وضع أيضاً باطية من البلبور محكمة بالنقر متلصقة مرصدة بالملك فإذا جلس الملك للطعام توضع بين يديه، ثم يأمر الملك لكل أحد بما يشتهي من الشراب من جميع السكر، وغيره من جميع الخمر والشراب والجوارى وأصصاب الطرب يشربون الخمر وغيره لا يطالع لكل أحد في فتحه إلا ما يشتهي من الشراب»، وفكرة الزاد، نفسها، الذي لا ينفد تجدنا في حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخوه من حكايات ألف ليلة وليلة^(٢٨)؛ حيث نجد خرج المغربي الذي يأتي ما يطلب من ألوان الطعام.



وتكون التعدية على هذه الصورة خمسة أقسام، ومنها جاءت تسمية الجيش «بالخمس». وقد اقتبس (٣٦) سيف الله للسلول، خالد بن الوليد، أسلوب الكراديس قبل معركة «اليرموك» نتيجة لاستعلاء الشخصية لقوات الروم قبل أن ينشب القتال، فجاء جيشه تعبدية لم يعرفها العرب المسلمون من قبل، في ثلاثين كردوساً، وبأشهر القتال بهذا الأسلوب فأحرز النصر على الروم في تلك المعركة العاسمة.

أما الأسلحة فكانت في معظمها أسلحة القتال المتلاحم من سيوف ودرق وأعمدة ورماح وكربابيج، إلى جانب القسي وللشباب للرمي عن بعد، كما بينت المخطوط كيفية هدم أبواب المدن المحاصرة، فقال المزريان الفارسي عندنا في بلاد الفرس إذا حاصرنا مدينة ولا قدرنا على فتحها أخذنا دهماً بزيوت وكبريت، ووضعناها في صناديق ونحملها الرجال على أحواد طول، ورجال يدنولها إلى قديم الباب ويجعلون النار في الصناديق فتقوم عدد ونفها وتهدم الحجر والخشب والحديد.

والحق أن مخطوط «فروح البهسا» يعد كنزاً أدبياً وثرياً لم يقع لنا في هذه الدراسة السريعة إلا اعتراف القليل من نفائسه، ومازال يحوى الكثير مما يفيد في دراسة الأدب الشعبي والدراسات التاريخية والأثرية.

وحفائهم من البجة والسودان ولكبي الأفيال. وتتردد في المخطوط أسماء قصة الفيل ومحاوله إدخه الأشرم غزومة وهدم البيت الحرام، والتي رواها القرآن الكريم في سورة الفيل «ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل...» فجدد رواية عن مسيب بن نجبه الغزاري: «وقد رأينا طيوراً جاءتنا من السماء على قدر النور، فكان الطير يضرب مخالبه في عين الكافر فيرميه على الأرض فلم تكن إلا ساعة بعد صلاة العصر حتى روا الأديار وركبوا للنزاري».

وإلى جانب المتنازلين من أبطال العرب يبرز المخطوط الدور البطولي للنساء المسلمات: «وقاتلت النساء بالأعمدة والسيوف، فله در غفيرة بنت غفار الحميرية وسلمى بنت زاهر ونظائرهما من النساء، لقد قاتلت قتالاً شديداً حتى سالت الدم على وجوههن، فكان الله يابنات للعرب قاتلات عن أنفسكم وإلا صرتم ملكاً للسودان والأعلاج قاتلات قتال الموت».

ويقدم لنا المخطوط الأنواع المختلفة للأسلحة المستخدمة في القتال وطرق تجهيزه للجيش، فنقسم عن الكردوس: «واقطع عبدالرحمن بن أبي بكر الصديق رمي الله عنه وعبدالله بن عمر وهاشم بن السرقال كردوساً زها عن ألفي فارس، وغاصوا في أوساطهم». والكردوس (الجمع كردايس) يقابل «كورتيس»، في اليونانية ومحاذاة الكتلة في الكتابة، وقد قسم الرومان فرق الجيش إلى كردايس فيجوا الفرقة عشرة كردايس، والكردوس ثلاثة أقسام، وكل قسم لفصيلة من عدد رجال كل منهما مئة رجل، وظل نظام الجند الروماني في حروبه على هذه الصورة إلى الفتح الإسلامي، ويسمى هذا النظام نظام «التجدي»، ويكون ترتيب الجيش على النحو التالي:

الهوامش

- ١ - نسخة مخطوطة بدار الكتب القروية بالقاهرة تحت رقم ٣٥١٢ أدب، مؤلفها محمد بن محمد السمر، نسخها عثمان مظهر يوم الإثنين الموافق لثمانية من شهر شعبان سنة ١٢٩٩ هـ، ٩٧ ورقة، وهناك نسخة أخرى بالدار بقم متعاد بطول في بن ثولبي بن علي بن بدر، فرغ من كتابتها في يوم ٢٧ شعبان سنة ١٢٨٢ هـ (ضمن مجموعة من ورقة ١ - ٥١)، ١٢، ٢٣٣ سم (١١٥٢٧)، انظر: فهرست المخطوطات، تصليف فواد سيد، للناسم الثاني (ش - ل)، القاهرة، ١٩٦٢.
- ٢ - قصة فروح البهسا للفراء، القاهرة، ١٣٨٤ هـ (١٩٦٥ م)، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ولولاده، ٥٦ ص.
- ٣ - معجم المصوغات العربية والشعرية، يوسف الياس سركيس، القاهرة، د. ت، جيلان، طبعة مصورة عن الطبعة الأولى، مكتبة الثقافة الدولية.
- ٤ - الواقدي (١٣٠ - ٢٠٧ هـ): أبو عبدالله محمد بن عمر بن واقد (الأسلي مولاهم) الواقدي الشامي - مولى بني هاشم، قاضي بغداد، ومن أقدم مؤرخي الإسلام، كان مولده بالمدينة وأصل بني العباس فاستقواه الرشيد والهاشمي زماناً طويلاً، صنف كتباً كثيرة عددها ابن النديم صاحب كتاب «الفهرست»، منها كتاب «الغزاري»، ومنها كتاب في فروع الأعمار ذكره البلاذري والمسعودي، وهو تأليف أخفته يد المشايخ. ومن كتبه المصورة: فتح مدف والإسكندرية، لندن ١٢٩٤ هـ، فروح الإسلام ببلاد العم وخزاسان، مطبعة الصحروسة، القاهرة ١٣٠٩ هـ. انظر معجم المصوغات العربية والشعرية.
- ٥ - لازالت قصة «فروح البهسا للفراء» تباع مطبوعة، وتروى شفاها في الاختلافات لتدنية الموائد التي تقام بالبهسا.
- ٦ - Norris, H. T.: The futh al - Behnasa and its relation to pseudo maghazzi and fuuh literature, Arabic siyar and western chanson de Geste in the middle Ages.
- نوريس، ه. ت.: فروح البهسا وعلاقتها بالسفاري للثقافة وأدب الفروح والسور العربية وأنشودة البطولة العربية في العصور الوسطى.

- ٧ - للمقرئ (..... ٧٥٨هـ = ١٣٥٧م) ينسب إلى مقترئ من قرى زاب إفريقيا، باحث من الفقهاء والأدباء المتخصصين من علماء المالكية، وإد وتعلم بطنسان، وخرج منها مع الشرفكلى أبى عثمان (سنة ٧٤٩هـ) إلى مدينة فاس، فولى القضاء فيها وحصدت سيرته وحج، ورحل في سفارة إلى الأندلس وعاد إلى فاس فمقرئ بها وبطنسان. ولابن مرقون المفيد كتاب فى ترجمته سماه «الذوق البدرى فى التعريف بالفتية الشريفة». وللمقرئ مصنفات منها «القواعد»، مخطوط فى مكتبة شمس بنى (١٧٤٨) أشتمل على ١٢٠٠ فائدة، والمفاتيح والرفائق رسالة مخطوطة فى التصوف فى مكتبة «أديب» بالسنين، والمباحثات، والصف والطرف، ورحلة لمتجول، وإقامة للزويدين، وله نظم جيد أورد «ابن الخطيب» فى «الإحاطة» نتائج منه.
- ٨ - البكرى (.... نحو ٢٥٠م) قصصى، قال فيه الذهبي: «واضح القصص» التى لم تكن قط، ونمته بالكتاب الدجال، وقال: «وقرأه فى سوق الكهنيين كتاب «ضياء الأوتار»، وراسى للفول» (مطبوع) وشرالدهر وكتاب «كندجة»، و«حسن الدولاب» والمصون السبعة وصاحبها هشام بن الجهمان وحروب الامام على مائه، ولم يذكر الذهبي وفاته ولا عصره، وقيل شارح مجانى الأدب: «نقوى فى أواسط القرن الثالث للهجرة»، ولم يسم مصدره. ومن قصص البكرى أيضا «غزوة الأحزاب» (مطبوع)، وقصة إسلام الطفل بن عامر الدوسي، وقد حذر خير الدين الزركلى صاحب قاموس الأعلام للترجم على مخطوط له مكتوب عليه «هذا كتاب خير الأوتار» أكثره فى السيرة النبوية بأسلوب قصصى أقرب إلى العامية وهو ناقص الآخر، فقله الكتاب الذى سماه الذهبي «ضياء الأوتار».
- ٩ - دليل للكتب المصرية، ١٩٧٢، نشر شركة زناديكم.
- ١٠ - شرقى عطا الله الجميل: «لداريق عدد العرب، السجلة العربية لتعليم الإنسانية» (تصدر عن جامعة لكويك) للعدد ١١، المجلد ٣، صيف ١٩٨٣.
- ١١ - شرقى عطا الله الجميل: المراجع السابق ص ٣٢ - ٣٣.
- ١٢ - نسخة دار للكتب القومية بالقاهرة رقم ٣٥١٢ أدب.
- ١٣ - خير الدين الزركلى: «الأعلام قاموس تراجم» مادة البكرى، بيروت، ١٩٨٠.
- ١٤ - حامى خفيفة: «كشف الظنون عن أسيامي الكتب والفنون»، ج ١، ص ٣٥٥، طهران مكتبة الإسلامية والمطبعة تبريزى، ٢٣هـ، ١٣٣٨هـ، وكتاب «تحرير القواعد» مطبوع.
- ١٥ - محمد شافى خيرالدين (إثراء): «الموسوعة العربية الميسرة» مادة «التهنئة».
- ١٦ - جاستون فييت: «دائرة المعارف الإسلامية» مادة «التهنئة» المتصلة.
- ١٧ - أحمد صالح: «الخرائط التاريخية» ج ١ - القاهرة، ١٩١٤، ص ١٩، وعنه خريطة مصر الوسطى.
- ١٨ - Ball, John (Dr): egypt in the classical geographers, Cairo, 1942, pp. 132.
- ١٩ - ابن دقاق: «الاختصار لاسطة الأمصار» بولاق، ١٣٠٩هـ، ج ٤، ص ١٢٨.
- ٢٠ - ابن إياس الحنفى: «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» بولاق، ج ٢، ص ٢٢٧.
- ٢١ - محمد بن عبد الله بن بطوطة: «تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٩.
- ٢٢ - Wiet, Gaston: Album du musée Arabe du Caire, 1930, pl. 80.
- ٢٣ - د. نجاد ماهر: «البحرية فى مصر الإسلامية وأثرها فى الباقية» القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٦٩ - ١٧٠.
- ٢٤ - فاويز للمصري: «مجمع البلدان» بيروت، ج ١، ص ٥١٧.
- ٢٥ - جاستون فييت: المراجع السابق، ص ٢٩٧.
- ٢٦ - أرفيقه عبدالله بن محمد البدرى: «زهة الأتوم فى مجلس لسان» القاهرة، ١٣٤١هـ، ص ٦.
- ٢٧ - ابن إبراهيم المقدسى الشافى: «الروستق فى أخبار الدولتين» ج ٢، ص ٥٩.
- ٢٨ - د. ت. نوريس: المراجع السابق، ص ٥.
- ٢٩ - إبراهيم كامل أحمد: «حزق مفهوم علم الآثار والمفاهيم الأثرية عند المسلمين فى العصور الوسطى» ص ٢٥، نشرة دار الآثار الإسلامية، العدد ١٩ للكرتوت، نوفمبر ١٩٨٨.
- ٣٠ - الموسوعة المصرية: تاريخ مصر القديمة وأثرها، المجلد الأول - الجزء الأول، ص ٣٥١ - ٣٥٢.
- ٣١ - وهيب كامل، (مترجم): «هيريوت فى مصر» ص ١٢١ - ١٢٢.
- ٣٢ - د. عبدالمجيد بريس: «عبدالمجيد: مجمع الفلكلور» ص ١٣٥.
- ٣٣ - ألف ليلة وليلة، ج ٣، ص ١٨٤، طبعة مسيح.
- ٣٤ - د. ح. خورشيد: «المراجع السابق» ص ١٠.
- ٣٥ - محمد سيد كيلانى: «الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر ولشام» القاهرة، ص ١٢٤.
- ٣٦ - محمود شوت خطاب: «(أقوال الزركلى): «للكبرى العربية الإسلامية» ص ١٤٧.

ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي

في
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(٢)

د. إبراهيم أحمد شعلان

قصص وحكايات وسير شعبية وأساطير

فهرس عام / مطبوع

شهرزاد فى ليلالى ألف ليلة وليلة

يصدرها مكتب المراسلات الدولية بالاشتراك مع دار
الثقافة، بيروت، أربعة أجزاء (١ - ٤) بيروت، ١٩٥٣م -

١٩٥٥م.

.. نسخة كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

سنوحى المصرى

ميكاف التارى؛ دار لاهاترى للطبع والنشر، القاهرة، ص

٢٢٦

.. نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

سنوحى: قصة مصرية،

محمد عوض محمد، العدد (١٢) سلسلة «اقرأ»، دار

للمعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، ص ١٤٨ .

.. ست نسخ كالمسابقة

فهرس عام / مطبوع

السندباد البحرى

ترجمه عن الإنجليزية: أنيس حبيب، أسبوط، ص ٤٧.

فهرس عام / مطبوع

درر من ألف ليلة وليلة

حسن محمد جوهر وأمين أحمد الصطار، الجزء الأول، القاهرة،

١٩٥٠م، ص ١١٣.

فهرس عام / مطبوع

درر الحكايات والفكاهات

محمد حسن الأعظمى، بيروت، ١٩٥٠م، ص ١٥٩

.. نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

جميل بيثينة

عباس محمود العقاد، العدد (١٣) - سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٤م، ص ١٥٢ .
- ست نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

جميل بيثينة

العدد (٥٧) سلسلة «مناهل الأدب للعربي»، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٤م .
- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

جحا في بلاد الجن

سلسلة مكتبة الكيلاني، كامل الكيلاني، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٠٣ .
- خمس نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أيوب اللبي الصابر

كمال عطا الله وغبريال عوض الله، القاهرة، ١٩٥١م، ص ٤٥ .

فهرس عام / مطبوع

حكايات فارسية

ترجمة: يحيى الخشاب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٩٦ .
- ثلاث نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

صحفها : أنطون صالمانى اليسوى
خمس أجزاء، بيروت .

- نسختان كالسابقة، القاهرة، ١٩٢٧م، ١٩٣٨م .
- للجزء الرابع من نسخة كالسابقة فى المجلد، ط ثانية، ١٩٠٩م .

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

مراجعة : سعد جودة السحار، ثمانية أجزاء، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٥م .

- نسختان كالسابقة .

- نسخة رابعة من الجزئين الأول والثانى .

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

حسن جوهر ومحمد أحمد براق، ثمانية أجزاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢م، ١٩٥٥م .
- نسختان كالسابقة .

- نسخة رابعة من الجزء الأول والمانع والثامن .

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

د . سهير القلماوى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، ص ٣٢٠ . - خمس نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة الجديدة

عبد الرحمن الصمسي، مجموعتان، القاهرة، ١٩٤٨م .
- ثلاث نسخ كالسابقة .
- نسخة خامسة من المجموعة الثانية .

فهرس عام / مطبوع

أبو زيد الهلالي

محمد فهيم عبد اللطيف، العدد (٤٧) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦م، ص ١٢٨ .

فهرس عام / مطبوع

أبو زيد السروجي: الأديب المحبّال بالشريين والمكازة
والجرب

إبراهيم جمعة، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ١٠٣ .
- خمس نسخ أخرى .

فهرس عام / مطبوع

أبو الحسن المفلح أو رواية هارون الرشيد

مارون النقاش، ضمن مجموعة، بيروت، ١٨٦٩م، ص ١٠٨ - ٢٧٢ .

فهرس عام / مطبوع

إيليس يثنى

صلاح الدين المنجد، دمشق، ١٩٤٣، ص ١٣٥ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م،
ص ١٦٥ .

فهرس عام / مطبوع

نديم الأديب

أحمد سعيد البغدادي الحمصلي الجبلاني، كان موجوداً
١٣١٤هـ، وهي مجموعة من النظم والنثر في الأدب
والمواعظ والتواريخ والحكمة والتراجم والفكاهات والفرايميات
والموائد، رتبها على عشرة أقسام، كل قسم في عشر حكايات،
وكل حكاية في موضوع مستقل،
طبع للشرقية، مصر، ١٣١٤هـ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

الجنون: أمثاله وأشعاره

جملة قصص وحكايات على لسان مجنون، وضعها
بالإنجليزية: جبران خليل جبران، الموجود ١٣٤٥هـ،
تعرّب: أنطونيوس بشير، طبع الهلال، مصر، ١٩٢٤ .

فهرس عام / مطبوع

حكايات ولطائف أدبية

منقولة من كتاب الأعلام للقرطبي وغيره، كتب
١٠٩٣هـ . ضمن مجموعة مخطوطة .

فهرس عام / مطبوع

جامع الفنون وسورة المحزون

نجم الدين أحمد بن حمدان الحلبي، ت ٦٩٥هـ .
قال في أوله: هذا كتاب بصرف فيه الناظر بين هزل
ورقيق وجزل مما أظهرت الحكمة الإلهية من عجائب
المخلوقات وغرائب الموجودات ومناقب الحيوانات والنباتات
وملج الأخبار والحكايات..... إلخ .
- رتبته على مقالات وأبواب وفصول .

- نسخة في مجلد ، مخطوطة ، كتبت ١٣٥١هـ عن
النسخة الفوتوغرافية بدار الكتب، ٢٨٢: ٤ أدب، ١٥٥ ورقة .

فهرس عام / مطبوع

وردة

استخرجها من الآثار المصرية القديمة وأوراق البردي
الأثري جورج إيبيرس أو هيرس الألماني ١٨٧٦م، ونقلها إلى
العربية محمد مسعود .

رواية أدبية أخلاقية تاريخية اجتماعية سياسية وعمرانية
تمثل أخلاق وعادات المصريين في عهد رمسيس الثاني أحد

ملوك الأسرة التاسعة عشر بمصر، ابتداء تأليفها ١٨٧٦م،
ورتبها على فصول .

- جزمين، طبعة ثانية، القاهرة، ١٩١٢م، بها ترقيع
وتقطيع وفي أولها مقدمة لخليل مطران .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

نجاح السيد غندور وخيانة الأسطي طرطور والصنمة
حكمت

عبد الفتاح المصري

حكاية فكاهية تجارية فضائية اجتماعية، طبع حجر،
القاهرة .

فهرس عام / مطبوع

نايفة السحالبين أو حافظ نجيب

جورج طنوس

يتضمن كثيرًا من نوادر حافظ نجيب وحيله للفريضة
وحكاياته المدهشة العجيبة كتبها وهو نزيل سجن الحصنة
بالإسكندرية قبل الحكم عليه في حادثته مع الكاتبة
الكسندرا أفريكو صاحبة مجلة «أنيس الجليل»،
طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطيع .

فهرس عام / مطبوع

الملك والجناب

جمع: فلورنس جروف،

يشتمل على ثلاث حكايات وقصيدة: الأولى: الملك
والشعبان، والثانية: حديث مدينة أم الأمصار
وسيدة الأقطار، والثالثة: حديث الأربعة رجال مع هارون
الرشيد .

مأخوذة بالإنكوغراف، طبع باريس، ١٨٨٨م، ومعها
مقدمة بالإنجليزية للجامع السابق .

فهرس عام / مطبوع

الفخر المصطب

اقتطفه المسيو كارل لانديرج من حكايات أندرش، وهو
كتاب فكاهي يتضمن كثيرًا من الحكايات المستوعبة
الأطراف المروية بطرق شتى على أسنة الأمهات والأولاد
والحيوانات والملوك والسلاطين ، ختمه مترجمه بجملة من
تاريخ ملكة أسوج وأخبار مملكتي نروج والدانمرك ورتبه
على حكايات .

الموجود منه الجزء الأول، وينتهي بالحكاية الخامسة؛
بيروت، ١٢٥٥هـ .

فهرس عام / مطبوع

مائة ليلة وليلة

لم يعلم جامعها، وهو كتاب أدبي تكاملي أخلاقي، يتضمن مائة حكاية وحكاية قصصية في الأحاديث المستطرفة للشرقية والهندية والفارسية على أسلوب كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهي مرتبة على مائة ليلة وليلة، طبع القاهرة .

- نسخة أخرى كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

مائة حكاية وحكاية

نخلة قفصا، الموجود منها الجزء الأول، ويشتمل على ثلاث حكايات، بيروت، ١٨٧٩م .

فهرس عام / مطبوع

لايس القرنانيه ملكة الجمال

نقلها إلى العربية شاكر شقير ويوسف أطروا. رواية أدبية تاريخية قصصية تتضمن قصص لايس فائنة الحكماء، أخذت أخبارها من خطوط قديمة العهد، وجدت في دير ميفاسيلون في المورة في بلاد اليونان، القاهرة .

- نسخة أخرى كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

ظرائف كاهات في أربع حكايات

طبعها الأب أنطون صالحياني اليسوعي . وهي أربع قصص أدبية وضعت للتهذيب والتثقيف بما اشتملت عليه من حكم ونصائح مفيدة مسبوبة في قالب الحكايات، ظاهرها الهزل وباطنها الجد ، مأخوذة من بعض الكتب الفارسية على نمط كتاب «ألف ليلة وليلة» ، طبع الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٨٠م .

- نسخة أخرى كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

حكاية باسم الحداد، وماجرى له مع هارون الرشيد

لم يعلم مؤلفها، طبع لندن ١٨٨٨م، صححها ووضع لها ترجمة بالفرنسية وشرح الكلمات الغريبة: كارل لوده للدبرج .

- نسخة أخرى كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

حكاية أنيس الجليس، وتسمى: قصة أنيس الجليس وماجرى لها مع على نور الدين بن الوزير، وهي منقولة من «ألف ليلة وليلة» .

طبع باريس، ١٨٤٦، معها ترجمتها وبعض ملاحظات عليها بالفرنسية للأستاذ كازميرسكي .

- نسخة أخرى كالمسابقة .

- نسخة أخرى ، طبع حجر، القاهرة .

فهرس عام / مطبوع

حكاية الأربعة الذين ملكوا الدنيا، لثان مؤمنان واثان كافران، أما المؤمنان فهما نبي الله سليمان والإسكندر ذو القرنين عليهما السلام، وأما الكافران فهما: فرعون والنمرود، طبع حجر، القاهرة ١٢٩٩هـ، عليها حكاية مدينة اللحاح وهي من الخرافات .

- أربع نسخ أخرى كالمسابقة

فهرس عام / مطبوع

سلامة اللسان

على أحمد باكثير،

مطبعة مصر، القاهرة، ص ١٣٢ .

- نسختان كالمسابقة .

- نسخة رابعة، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥١م، ص ١٣٠ .

فهرس عام / مطبوع

زنوبيا ملكة تنمر

محمد فريد أبو حديد، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة،

١٩٤١م، ص ٣٥٥ .

- أربع نسخ كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

حي بن يقظان

لابن سينا وابن طفيل والسهروزي، تحقيق وتعليق: أحمد

أميون،

العدد (٨١) من «نفاخر العرب»، دار المعارف، القاهرة،

١٩٥٢م، ص ١٣٨ .

فهرس عام / مطبوع

أنطوني وكليوباترا

وليم شكسبير، ترجمة: محمد عوض إبراهيم

القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٨٢ .

- ثلاث نسخ كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أبو الفوارس طائفة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧ .

- خمس نسخ كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

يوسف الصديق
محمود أبو الفجأة، دمنهور، ص ١٦٠ .
- نسخة كالمسابقة .

فهرس عام / مطبوع

المصري، دنيا سلوحي
تأليف: مايكولتاري، ترجمة: حامد القصبي،
الجزء الأول، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٤٠٠ .
ثلاث نسخ كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة قمر الزمان
ابن التاجر عبد الرحمن وما جرى له من العشق والغرام مع
محبوبته،
مكتبة المكتبي، القاهرة ١٩٤٧ م، ص ٤٧ .

فهرس عام / مطبوع

قصة الزير سالم الكبرى
أبو إيلي المهمل، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٥١ .

فهرس عام / مطبوع

قصة التاجر علي نور الدين المصري وما جرى له مع
جارتيه مريم الزنارية بنت ملك الفرنجة
إصدار عثمان عبد الرزاق، القاهرة ١٠٤٣ هـ، ص ٧١ .

فهرس عام / مطبوع

قصص الأنبياء الأولين، قابيل وهابيل
محمد أبيب البوهي
نسخة في مجلد، القاهرة، ص ٦٣ .

فهرس عام / مطبوع

القصص الصيراني وكتاب كفيته ودمته في الآداب
الشرقية والغربية
حامد عبد القادر، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٦٨ .
- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قابيل وهابيل
سيد قطب وعبد الحميد جودة السحار
سلسلة القصص الديني، الحلقة الأولى
دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٣ م، ص ١٦ .
- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

سيرة عطرة بن شداد بن معاوية بن قراد العيسى أحد بني
مسخزوم بن دبيعة بن مالك بن قطيعة بن عيسى العيسى
المعروفة بالسيرة الحجازية.

يوسف بن إسماعيل المصري.

لثان وثلاثون جزءاً ينقصها الجزء الثالث والرابع، في
خمس عشر مجلدًا، القاهرة ١٢٨٣ هـ، ١٢٨٦ هـ.

فهرس عام / مطبوع

أبو الفوارس عطرته بن شداد
محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧ .
- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

سيرة عطرة بن شداد بن معاوية بن قراد العيسى
لثان وثلاثون جزءاً في أربعة مجلدات، طبع ١٢٨٣ هـ .
- نسخة أخرى في أربع مجلدات ١٣٠٦ هـ .
- نسخة أخرى في خمس مجلدات ١٣٣١ هـ .

فهرس عام / مطبوع

مكتسبات من سيرة عطرته بن شداد العيسى المكتبي
بأبي الفوارس الشرفي، فتيلًا قبل ظهور الإسلام بسبع سنين.
لم يعلم جامعا
طبع إدارة السجلة الفرنسية، باريس ١٨٤١ م. وفي أولها
ترجمة عطرة باللغة الفرنسية، على بنشرها وترجمتها إدارة
المجلة المتقدمة، في شهر يولية ١٨٣٠ م.

فهرس عام / مطبوع

عطرته بن شداد
حسن جوهر ومحمد أحمد برانق وأمين أحمد العطار .
ثلاثة أجزاء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥ م .
- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

عطرته بن شداد
محمد فريد أبو حديد، العدد (٤٣) سلسلة «القرأء»، دار
المعارف، القاهرة، ١٩٤٦ م، ص ١٤٤ .
- ست نسخ كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

عجيب وغريب وما جرى لهما
لم يعلم مؤلفه
القاهرة، ١٣٠٤ هـ، ص ٨٣ .

without any modification or commentry except for a few explanations of the unfamiliar words.

Mohamed Fathy Essonousy presents a collection of 30 common proverbs in the region of the North-Western Coast in Egypt. The commentry defined the specific usage of each proverb and explained the unfamiliar words.

In the field of folkloric plastic studies and the materialistic culture, Dr Hany Gaber presents a study about the traditional architecture and the influence of the personal type and character in creating a specific contemporary national style of architecture. The article maintains that the traditional architecture is a product of an interaction between knowledge, experience and continuous experimentation, as well as the ever increasing living and security requirements. The traditional architecture, in the writer's view, with its local materials and its special interaction between solids and voids accentuate the harmonious nature of the local architecture and unite it with the environment.

In a study about costumes in the New Valley – one of the studies presented in the First Folklore Symposium (we plan to publish the rest of them in the following issues) – Ibrahim Hosain describes and analyses the distinctive type of those costumes and their characteristic decorative ornaments and exposes their function and asthetic values.

Ibrahim Helmy reviewed thoroughly the proceedings of and the papers presented at the First National Folkore Symposium, organized by the Supreme Council of Culture from 17 - 22 Decembre 1994, along with the accompanying folk shows and side meetings.

In the library section, Ibrahim Kamel reviews Mohamed ibn Mohamed ibn Al-Mo'iz "*The Glarious victories of Al-Bahmasa*", and sheds light on the life of the author.

The journal proceeds to publish anothor part of the folklore bibliography of Dr Ibrahim Shalan , which offers to researchers a huge number of references and documents which would be of great help to them in their work.

Finally, the journal, being a fruit of collective work, invites with pleasure once again all specialists and those who are interested in the folkloric studies to contribnte material. Such collective efforts are always needed to reveal the characteristics of folk creativity which constitute a living kind of art in its cultvral contexture.

the significant changes and developments generated by the new communication technology and the expected scientific advancement in the coming century.

The writer, finally, raises a last question: should we expect to develop a multi-national folklore. This study, when presented to the First Folklore Seminar, raised other questions and debates, that require a special seminar on the future of folklore in a changing world.

In a lengthy study about the relationship between the medical traditions attributed to Prophet Mohamed, modern medicine and folk medicine, Dr Mohamed Ragab El-Naggar sought to define the true nature of those traditions. The article approaches the subject in an impartially scientific spirit and reached the conclusion that these medical traditions of Prophet Mohamed are a kind of folk medicine that respect the precepts of Islam and avoid the indecent practices of sorcery and witchcraft. The article underlines as well the important effect of faith in curing some psychosomatic ailments. This spiritual effect is a significant distinction between those types of the folkloric medical traditions.

In an article about Wahb ibn Monbeh, Dr Morsi El-Sabagh studies the life of that imminent Medieval scholar who ranks among the pioneering researchers in both fields of social and folklore studies.

Dr Walid Monir chose an ancient text from an old book about love tragedies, "*Masri' El-Oshaq*" or "*Lovers' Deaths*". He tackles that text through an analytical study based on three levels: wonder, humour and wisdom. At the end of the article Dr Walid explores the question of how the folkloric imagination philosophizes life, and how it unites different levels of existence into a joint structure. In a special study of the ceremonial burning of dolls in the Carnival of Valencia, Dr Tala't Shahin monitors this fantastic tradition which takes place at the midnight of the 19th March every year.

Another study focuses on a certain folk game in the Egyptian countryside - "Is the Waterbuffalo still a Mother?". The study aimed at exploring the significant role of this game, which is played by boys and girls together, in the social upbringing of the child.

Ibrahim hafez publishes a folk tale, "the Beauty and the seven Grooms" - a text collected from an old story-teller, Om Essaid Yasin, a peasant woman from Abu Zahir Village, Shebin, Daqaheya. The text is published in row

He made from *El-Funun El-Shaabia* a school of art, where many young artists were apprenticed at his hand. More recently, Mohamed Qoteb, a well-known painter and a faithful disciple of Abdel-Salam Sheri, joined him in an effort to produce this periodical in the best possible shape that is worthy of its important cultural content and message.

From its very beginning, this journal has opened the door to all cultural tendencies related to folklore. Its articles tackle wide range of folkloric creativity in and outside Egypt.

It is intended to dedicate a special issue to celebrate the thirtieth anniversary with the aid of the Folklore Committee (c.c.) of the Supreme Council of Culture. The C.C. rapporteur, Farouq Khorshid, has set up a sub-committee entrusted with the task of planning and recommending ideas for the celebration of the anniversary.

This issue contains an article by Farouq Kharsbid, "Welcome to the Thirtieth Anniversary", as a prelude to the intended celebration, and as a personal gesture of happiness on the part of Farouq Khorshid for the nonstop continuation of this periodical, which has contributed much to the folkloric studies: defining conceptions; coinage of terminology; raising cultural and artistic issues relevant to our heritage and traditions.

This issue also contains a translation of an article, which was first published in 1966 in the annual journal, "*Polish Ethnography*" by the Polish orientalist Teresa Pfabe, in which she reviewed the first issue of this periodical, that had appeared in January 1965.

Mostapha Sha'ban presents an overview of the contents of *El-Funun El-Shaabia* over the past thirty years, followed by a brief bibliographical analysis of its material.

In this issue, the journal begins with a study of Dr Ahmed Aly Morsi about the folklore and culture in the future, focusing on the question of terminology. The article highlights the need of a national project that would protect our national identity and culture. The writer underlines the fact that any effort to visualize the future requires a critical approach in studying our heritage in general.

The article raises important questions concerning the position of local cultures within the universal framework of modern culture in the light of

This Issue

This issue marks the thirtieth anniversary of the journal (January 1965). They were years of hard work and perseverance. Our aim was to establish a genuine intellectual organ in the contemporary Arab and Egyptian arena. This issue brings me back to those old days when we were a group of young researchers motivated by ambition to prove our ability and by a sense of responsibility towards our Arab and Egyptian culture. We were aware of our duty to reveal the values and characteristics of our thousand-year-old traditions which constitute a part of the wider circle of world cultures and which have absorbed over the years various traditions from other cultures through a process of cultural interaction – a fact that highlights the unity of knowledge.

We used to meet in a villa at 4 Shagrat Eddor St., in the heart of the beautiful island of Zamalek. This small group of young researchers was led by a prominent scholar, Dr Abdel-Hamid Yunis. Not only was he well-versed in the Arab folkloric studies, but also he was a prominent figure in the Arab movement of Enlightenment. In the light of the then emerging nationalist tendency, he could perceive the vital role that would be played by the Arab folk literature in melting the whole Arab world in a cultural and emotional unity. Through this journal, he sought to prepare a new generation of folkloric researchers, who could pursue such a noble message. The design and lay-out of the new journal were entrusted to Abdel Salam Sherif, a prominent artist, who has efficiently undertaken this task up until now.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 46, January - March, 1995.

● **الاستثمار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● **الاستثمارات من الداخل :**

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية إلى ذلك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاستثمارات من الخارج :**

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للانداء، ٢٤ دولاراً للبيانات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المواصفات :**

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • رقة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Sarour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Mostafa El - Razaz





تاريخ

الجزء الأول

الكتاب الأول

الكتاب الثاني

الكتاب الثالث

الكتاب الرابع

الكتاب الخامس

الكتاب السادس

الكتاب السابع





أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

١. د. أحمد علي مرسى

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

مجلس التحرير:

١. د. سمحة الخولي

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور



العدد ٤٧ إبريل - يونية ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :

محمد قحطب

● الصور الفوتوغرافية :

١ . د . سلمى عبد العزيز
١ . ناهد شاكر
١ . صدقي حلمي محمد

● صورتا الغلاف

للغنان الراحل على متولى

● الإخراج الفني :

صبري عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصوير

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٩٨٨/ ١٢٨٣

- ٣..... هذا العدد
- ٧..... الماثورات الشعبية والإبداع الفني
- صنوت كمال
- ٢١..... قراءة جديدة في الليالي: الليلة الواحدة بعد ألف
- فاروق خورشيد
- ٣١..... المربعات السحرية في التراث العربي بين العلم والخرافة
- د. سليمان محمود
- ٥٢..... حزن تاج الملك الاندزون
- إبراهيم كامل أحمد
- ٦٥..... مفهوم الحكاية الشعبية
- قائدراود فرار
- ماتياس فرار
- ترجمة : أحمد عمار
- ٧٥..... نظرة إلى التراث الشفهي في إفريقيا السوداء
- جال شورفريه
- ترجمة : نوراً أمين
- ٨٣..... حكاية شعبية هندية
- ١ . ك . رمانجان
- ترجمة : وافت الدويرى
- ٨٦..... تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان
- د. سلمى عبد العزيز
- ٩٥..... الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن
- د. مصطفى عبد الرحيم
- جولة الفنون الشعبية:
- ١٠٦..... خطوة المزج في الموسيقى العربية
- د. فوزي محمد الشامي
- ١٠٩..... الإبداع الموسيقى في مصر
- مديحة أبو زيد
- ١١٧..... أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في سوريا
- هالة كمال
- ١٢٤..... تطويع الزخارف النوبية
- نادية السنوسى
- مكتبة الفنون الشعبية:
- ١٣٠..... التراث الشعبي في مسرح جون ميلنجتون سينج
- عبد الفنى دأود
- ١٣٨..... ببليوجرافيا التراث الشعبي
- د. إبراهيم أحمد شعلان
- ١٥٠..... THIS ISSUE

هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة «المأثورات الشعبية والإبداع الفني» للأساتذ صفوت كمال، الذي يتخصص فيها هذه العلاقة الجدلية؛ علاقة التأثير والتأثر، بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية في الإبداع الفني. هذه الدراسة تكبر من القضايا والإشكاليات مايتجاوز دوائر الإجابة الجاهزة والأحكام القطعية المتسرعة والسهلة؛ فالسؤال: ما الفن؟ ليس له جواب قط.... ومع آرائه حول فكرة التواصل الثقافي، الذي يدعو إليها منذ ثلاثين عاماً، يدعونا إلى النظر: «فالفن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بفن»؛ ذلك من خلال الموسيقى والأدب... والثقافة المادية، وأيضاً: قدرة الإنسان الفنان على التعبير الصادق عن ما هو تصور ذهنى وإدراك حسي؛ لأن الفن، في مستوى ما، هو وسيلة «للرؤية»، وفي مستوى آخر، سجل للجمال.

وعلى ذلك: فإن «عملية الإبداع الشعبي في حد ذاتها، باعتبارها إبداعاً، لابد أن تخضع لقواعد الإبداع الفني، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فناً) في هذا الإبداع، فليس كل عمل شعبي فن، كما أنه ليس كل إبداع فني أبدعه فرد ما وشاع وانتشر وظل معروفاً صاحبه، هو فن شعبي، مع ملاحظة أن الفن الشعبي وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التي تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته فإن هذا الفن الشعبي السجهول المؤلف، هو في واقعه التاريخي والإبداعي، في الوقت نفسه، إبداع فرد ما... وفور لحظة الإبداع، تبني أبناء المجتمع هذا الإبداع وتناقلوه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، بما يتوافق مع هواهم، وذوقهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلي» الذي ابتدعه... ابتدعه على نمط ما يتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التي أبدع هذا الفن من أجلهم؛ معبراً به عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورؤيته الجمالية للحياة... هذا التصور يحتاج إلى مناقشات كثيرة، بوضعه مفهوم «الإبداع الشعبي» موضعاً للبحث ومدخلاً لتناول المأثورات الشعبية.

تلى هذه الدراسة، دراسة الأستاذ فاروق خورشيد: «قراءة جديدة في الليالي - الليلة الواحدة بعد الألف، دعوة للقرأ من جديد، بفهم جديد، بعيداً عما استقر في بعض القراءات. يقرأ الأستاذ فاروق خورشيد حكاية «معروف الإسكافي» المصري، آخر حكايات الليالي، قراءة مقارنة لكثير من العناصر، في عالم شهريار وعالم معروف، زوجة شهريار (الخانكة) وزوجة معروف (المستطلة)، شهر زاد وابنة الملك زوج معروف، ابن معروف صاحب السيف وأبناء شهر زاد الثلاثة، قطع رأس فاطمة العرة، ويدخل خدم شهر زاد بأولادها الثلاثة من شهريار. وانتهت حكاية «معروف الإسكافي» مع نهاية «الليالي»، عين عيون تراثنا الشعبي الأدبي.

إن، نحن مع قراءة فنية، مضمونية تؤكد على عدة رسائل: الرسالة الاجتماعية؛ إذ تصر القصة على هزيمة الكذب والاحتيال، وتصر على انتصار صفاء النفس والكرم. والرسالة السياسية؛ فالمدنية عالمان؛ عالم الطبيعة والحرق وعالم الفنى والخداع.. ومصر المحروسة هي هذان العالمان معاً، ولكن الذى يجمعهما، دائماً، هو الطبيعة والكرم والعمل والنية السليمة.. أما الرسالة الثالثة فهي الرؤية الفنية في المقابلة بين قصة معروف وقصة الليالي داخل إطار من الحدث الدرامى.

وننتقل إلى الدراسة التى يقدمها الدكتور سليمان محمود بعنوان: «المرمعات السحرية في التراث العربى بين العلم والخرافة»، والتى تناقش ظاهرة متميزة من الممارسات الشعبية ذات طقوس خاصة فى إطار ما يعرف بالسحر الشعبى، هنا، «ينبغى أن ننظر إليها من خلال قوانينها الخاصة؛ فالأطروحة تقوم على عنصر الكتابة بوصفها قوة غيبية، ترتبط حروفياً بمقادير كمية أو بقيم عددية؛ وتقوم على وحدة المريع باعتباره وعاءً سحرياً».

ويطلق الدكتور سليمان محمود من تصور جيمس فريزر عن جذور العلم التى تمتد إلى سخافات السحر، بدءاً من الفلسفة الفيثاغورية، وأقول أنبا وقليل وكتابات أفلاطون إلى إسهام الفكر الإسلامى؛ الوريث المباشر لعلوم القدماء، ودور ثابت بن قرّة، وإخوان الصفا إلى المريع الفيدى، ونصل، معاً، للإسهام العربى مع عدد من الفلاسفة العرب: ابن سينا، المسهرودى، محمد الغزالى.. أما بنية الظاهرة، المرمعات السحرية، فيتناولها د. محمود من خلال كثير من العناصر المكونة لها: المرمعات السحرية وطبائعها، حساب الجمل، الأعداد المتحابة، طبائع الحروف والأنفس، المرمعات السحرية (الأوقاف) فى مجال السحر الشعبى سواء أكان الوقف ثلاثياً أو رباعياً من منظور الوظيفة تارة والغاية تارة أخرى.

يلى هذه الدراسة مقال بعنوان «حرز تاج الملك الأندلسيون، امتزاج الحكاية الشعبية بالاعتقاد فى الحرز، للأستاذ إبراهيم كامل أحمد مع نشر نص الحرز، والمقال تطبيق عليه؛ حيث يوضح آليات ألقص الشعبى داخل النص المنشور - لأول مرة تلتشر دورية متخصصة نصاً لحرز - ويحدد المقال، فيما يحدد، الفترة الزمنية التى أعد فيها هذا الحرز.

ولما كانت عناية المجلة بالنصوص التى تكون المكتبة الفولكلورية العالمية ضرورة؛ فقد بدأنا فى ترجمة كتاب «كان ياماكان... الحكاية الشعبية المصورة، للأخوين فولر. وفى هذا العدد ننشر الفصل الأول من الكتاب المكون بـ «مفهوم الحكاية الشعبية»، قام على نقله عن الألمانية الأديب الراحل أحمد عمار. يرى الأخوان: «إن التوجه نحو الحكاية الشعبية وعالمها لاينى الهروب من الواقع والحقيقة؛ فالحكاية الشعبية تقوم، فى حقيقة الأمر، بالإشارة إلى «أوقات مضت»، ولكنها دائماً ما تتناول أمميات ومصاعب الواقع الذى نعيشه، وتصوير، فى كثير من الأحيان، إلى المستقبل؛ فالحكاية الشعبية تستطيع أن تبدى الجسور عبر الزمان والمكان».

وفى هذا الفصل للأخوين فولر مناقشة لخصائص الحكاية الشعبية، وأشكال الحكايات الشعبية: الحكاية الشعبية الأسطورية، الحكاية الشعبية عن الحيوانات، والتي تتعلق بالسحر وموضوعاته، والهزلية، والقصصية، كما تقدم مصطلح «الموتيف» باعتباره مصطلحاً مفتاحاً في مجال درس الحكاية الشعبية. ويرى الأخوان أن: «الموتيفات هي أحجار بناء الحكاية، وتعد أصغر الوحدات لدخل الحدث، وفى الغالب ترتبط الموتيفات ببعضها البعض. وهذا الترابط فى الموتيفات هو الذى يصنع تسلسل الأحداث داخل الحكاية مما يكفل للحكاية الشعبية أن تبقى متوازنة عبر مئات السنين».

وعن الفرنسية تقدم الأستاذة نورا أمين، للكاتب جاك شوفرييه، للفصل السابع من كتابه «الأدب الزنجي، تحت عنوان «نظرة إلى التراث الشفهي فى إفريقيا السوداء». يبالغ هذا الفصل ظروف الانتقال أو ما يطلق عليه «وقت الحكى»، ويتساءل متى تكون اللحظة مناسبة - فى الواقع - لانتقال التراث الشفهي... إذا أخذنا فى الاعتبار، أيضاً، المزاج الإفریقی المائل بشدة إلى للتجمعات الاجتماعية.. معلقة الراوى بالجمهور، وضع الراوى/ قسنة الأداء؛ هذه العلاقة القائمة دوماً على الأصالة على حد تعبير ليثى شتراويس.

وعن الإنجليزية ينقل لنا المسرحى رأفت الديورى نص حكاية شعبية هندية، أعاد صياغتها بالإنجليزية أك. رمانوجان بعنوان «الأمير الذى تزوج نفسه الأيسر»، وهو نص يتسامل: ما المرأة... المالحب من زاوية خاصة، ربما، تختلف عن تصوراتنا للمرأة والمحب...

وتقدم الدكتورة سلمى عبد العزيز دراسة بعنوان «توليغات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية»؛ وهى الجزء الأول من دراسة تحمل العنوان نفسه.. وبعد مقدمة الدراسة تقول د. سلمى: «ثمة بنائية جمالية فى النصوص التشكيلية يصعب تحديد اتجاهها الفنى ومذهبها التعبيري؛ فهي «توليغة» مركبة من اتجاهات شتى، ومن خبرات متنوعة، ومن انكسارات لحاجات متعددة سواء أمورها الفنان الشعبي بوعى أم بتلقائية بوصفها مردوداً تراثياً يعيشه الفنان الشعبي، وإن كان يمكن القول بالتحديد والوضوح: إن النصوص التشكيلية لها تمددات بين الرعى واللاعى فى التصور والتنفيذ، وهذه التمددات ماهى إلا كثافة الاتجاهات والخبرات والتقنية الحرفية لها، وتحرك جميعها داخل العناصر التشكيلية، لتكشف مافى الرعى، وتطرح مافى اللاوعى على مساحة العمل الفنى». من هذه التصورات والمداخلات تقدم د. سلمى عبد العزيز قراءة تحليلية للنصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية «سلوه» بمدينة كوم أمبر بمحافظة أسوان، والتي تمتاز بتوافر هذه النوعية من الفن الجدارى ذى الطبيعة المرتبطة بالحياة اليومية ومايرتبط بها من عادات واحتفاليات ومعتقدات.

بعد هذه الدراسة يقدم د. مصطفى عبد الرحيم مقاله «الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن» فيبدأ بعمل تعريف بالفنان الراحل على متولى (١٩٢٢ - ١٩٩٥): (الميلاد، النشأة، التعليم، الثقافة والمعارف، المعارض، ثم يقدم قراءة لبعض أعماله تبرز أسلوب الفنان واتجاهه وقدرات التعامل مع الخامات.

ويتناول د. مصطفى عبد الرحيم استخدام الفنان عناصر ووحدة زخرفية وطبيعية على صلة وثيقة بالحضارة المصرية والإسلامية والشعبية، ولكن هذه العناصر صاغها صياغة جديدة فى وظيفة جديدة: الأسماك، الكتابة، الطائر، الجبل...

واختتم د. مصطفى عبد الرحيم مقاله ببعض من شهادت د. أسامة الباز، ود. محمد محمود الجوهري، ود. عماد علام، ود. سعيد خطاب، ود. حسين الجبالى، ود. طه حسين.

وجولة الفنون الشعبية، في هذا العدد، تبدأ بعرض د. فوزى محمد الشامى لتفاعليات المؤتمر الثالث عشر للمجمع الموسيقى العربى للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية والذي عقد بمدينة «دمشق». وتعرض مديحة أبو زيد للدور «الإبداع الموسيقى في مصر»، والتي قام عليها المجلس الأعلى للثقافة، ثم تعرض الأستاذة هالة كمال لرسالة ماجستير عنوانها «أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في سوريا أثناء الحكم العثماني للباحثة نهال محمود النفورى من سوريا». وتقدم الأستاذة نادية السنوسى رسالة ماجستير أخرى حول «تطويع المزخارف النوبية في العمارة وأطباق الخوص لتلائم أسلوب الطباعة في التريفة الفنية» من إعداد الباحثة ناهد شاكر محمد سليمان لنيل درجة الماجستير.

كما تقدم مكتبة الفنون الشعبية: قراءة لأعمال الكاتب المسرحى الإيرلندى جون ميلنجتون سينج (١٨٧١ - ١٩٠٥)، والذي قام باستلهام التراث الشعبى الإيرلندى، وقد أعد هذا المقال المسرحى عبدالفتى دارد على مستويين أولهما: الكوميديا الشعبية الإيرلندية، وثانيهما: المأساة الشعبية الإيرلندية. هذه الدراسة تكسب المكتبة تجربة في قراءة التراث الشعبى في المسرح، والمسرح باعتباره تراثاً شعبياً.

وفى الختام نأتى إلى الجزء الثالث من «بيلوجرافيا التراث الشعبى، قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨، من إعداد الدكتور إبراهيم أحمد شعلان. ويسعد المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو إيضاحات أو استفسارات حول هذا العمل العلمى المهم، وكذلك نشر نصوص من «الفنون الشعبية» مجموعة ميدانك.



المأثورات الشعبية والإبداع الفنى

صفوت كمال

مدخل

تسعى هذه الدراسة نحو محاولة تحديد الفروق الفرضية بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى .. بمفهوميها الفولكلورى دون أدنى محاولة لوضع مقارنة تقييمية بين الإبداع الفنى الفردى والإبداع الجماعى الشعبى باعتبار أن الفن هو فن فمصب، سواء خضع هذا الإبداع الفنى لمعايير المدارس المتنوعة من كلاسيكية إلى ما بعد السيريالية - أم كان فناً يخضع لقواعد التعبير الفنى الشعبى المتعددة، بتعدد مجالاته الاجتماعية، أو المكانية أو الزمانية ومناسبات أدائه وفئات أعمار أصحابه. وسواء أكان ممارسه أو مؤديه فرداً أو أكثر من فرد بوصفه إبداعاً فنياً أو اشترك فى تحقيقه، أكثر من فرد، مثلما يحدث ذلك فى فنون الدراما والموسيقى أم كان هذا الفن فناً يقدمه فنان واحد وبخاصة ما تتميز به الفنون التشكيلية، على الرغم مما ظهر حديثاً من نزعات تتجه إلى شكل من أشكال التكامل، بين أكثر من فنان، فى إنتاج عمل فنى واحد.

أم كان هذا الفن هو واحد من أشكال التعبير الفنى الشعبى، الذى يشترك فى أدائه وإنتاجه جماعة من أبناء المجتمع الذى نشأ فيه.

مع ملاحظة أنه قد تتداخل، أحياناً، جوانب من الفنون التقليدية المتوارثة مع عناصر من الفنون الشعبية المتداولة الشائعة، والمتوارثة أيضاً.. ولكنها تخضع أكثر من الفنون التقليدية لعوامل التغير الثقافى والاقتصادى والاجتماعى إلى غير ذلك من أشكال وأساليب هذا التغير ومضامينه وأهدافه.

وحيثما نتناول عملية الإبداع الفني بين الفردية والجماعية فإننا نتناول ذلك من خلال وجهة نظرنا، التي تسعى دائماً إلى تأكيد أن عملية الإبداع الفني الشعبية، هي عملية إبداعية، وليست تلقائية. وهي عملية تهدف إلى التعبير المباشر عن واقع تجربة الإنسان خلال ممارسته لمختلف جوانب الحياة، كما أنها تعبير عن موقفه الفكري والوجداني إزاء مواضيع الحياة في مجتمعه.

فالإبداع الشعبي ليس إبداعاً غير إرادي، بل هو فعل إنساني بما يحمل لفظ الفعل من فكر مسبق وتحقيق إرادي، ينقل ما هو تصوري إلى ما هو حقيقي، وما هو خيالي إلى ما هو واقعي، ويحدد الإنسان ذلك بشكل فني وجمالي، ويمتثل وسائل التعبير الفنية، من خلال رؤية الإنسان للكون وعلاقاته بغيره وبما يحوطه من مظاهر الطبيعة والكانات.

ويُفسر هذا الإبداع - في الوقت نفسه - عملية التلاقى بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان الآخر فكراً ووجداناً، بل يشرح، أيضاً، موقف الإنسان إزاء الوجود .. وجوده ومظاهر الوجود التي تحوطه، بكل ما يحمل هذا الوجود من مكونات طبيعية يعيشها الإنسان ويعيش معها مؤكداً، في الوقت نفسه، أن الإبداع الشعبي في قادم الأعوام، سيكون هو - كما هو دائماً - حلقة الصلة بين ما كان وما سيكون، في تواصل ثقافي حي، يعبر عن ذات الإنسان في حيويتها وتدفعها المستمر، يحمل بين أعطافه خصوصية ثقافة الأمة في ديناميكية تشمل المتغيرات الحادثة، باعتبار أن هذه المتغيرات هي من فعل الإنسان نفسه.

لذلك فإنه من الضروري النظر إلى أشكال الإبداع الفني الشعبي في إطار من الرؤية المستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة، باعتبار أن المتغيرات التي تحدث في أشكال وموضوعات الإبداعات الشعبية ليست استمرارية لما كان، بل هي متغيرات بالإضافة أو بالحذف لبعض عناصر ما كان، وإحلال بدائل لها أحياناً تتوافق مع واقع ما هو كائن في هذه الحياة.

هذه المتغيرات تحدث من خلال رؤية واقعية لما يجب أن تكون عليه أشكال التعبير عن الحياة، وذلك من حيث إن الإبداع الشعبي على اختلاف وسائل التعبير التي يتوسل بها، وفي إطار من عاداته وتقاليده ومعتقداته هو إبداع إرادي يرتبط بوعي المجتمع نفسه لما يحوط هذا المجتمع من متغيرات في الطبيعة وتصاريح الحياة وتصانيفها.

وقبل أن نناقش هذه القضايا التي تشكل جوانب مهمة في بنية الإبداع الفني الفردي أو الشعبي لابد لنا أن نتساءل عن الفن: ما هو؟!

ما الفن...؟

الجمال... والجمال المطلق في الإنسان وغير الإنسان، دون شبهة من منفعة ذاتية أو مطلب نفسي في الحياة. وتعددت الآراء وتباينت الرؤى، واختلفت الأفكار، ولكنها جميعاً تلاقت وتآلفت واتفقت على أن الفن هو تعبير دقيق صادق عما يشعر به الإنسان أو عما يحسه بحواسه، أو يدركه بفكره، من خلال عملية عقلية منطقية، أو عما يتراءى له بخياله، أو حتى يترجمه في أحلام اليقظة أو في النوم العميق، حين يبدو له الوجود بصور متباينة، من خلال أحلام مدهشة.

سؤال تنوعت وتعددت في إجاباته الآراء... آراء للفلاسفة والفنانين... سواء أكان ذلك من حيث إن موضوع الفن هو الجمال، أو من إن وظيفة الفن هي التعبير عن الجانب الوجداني والشاعري في الإنسان، دون إغفال للجانب الفكري، والبحث عن قضايا الإنسان، بصفته إنساناً. وعن واقعه الاجتماعي.. أم كانت الإجابة بأن الفن وظيفته الكشف عن

فاللحن.. تعبير عن الإنسان في جميع حالات وجوده.. كما أنه تعبير عن علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، وعن علاقة الإنسان بالطبيعة والوجود.

كما أنه تعبير، أيضاً، عما في الوجود كله، من تناغم وتآلف أو من تضاد وتنافر.

إبداع جديد

وعلى أية حال، فاللحن هو إبداع جديد، وكشف به الإنسان عن آل، أنا، وعن آل ونحن، وآل وهو.. سواء أكان آل، فهو هذا كائن حي أم غير حي، وسواء أكان مرئياً، أم غير مرئي، لا يدركه ألا برأيه سرى الإنسان اللذان، مهما كانت وسائل الرؤية التي يتوصل بها.. أو مصادر التعبير التي يستخدمها أو يستعملها، في رؤيته هذه أو رؤاه تلك.

وتتعدد الآراء، في هذا وذلك، بين أن اللحن هو تقليد دقيق ومحاكاة تامة لما في الواقع.. أو أن اللحن حدس مباشر يكشف به الإنسان مضمون الأشياء ويدرك غاياتها. وسواء أكان هذا الحدس، هو حدس فكري، أم حدس وجداني، فهو إدراك شمولي للوجود.. وجود الإنسان ووجود التكون الذي يحيط بالإنسان.

وتشترك الآراء، جميعاً، في أن اللحن هو تعبير.. تعبير دقيق صادق عن أي موضوع ين للإنسان، أو عن أي حدث يواجهه، أو عن أية حالة يمر بها، أو أي تصور يفكر فيه الإنسان أو يختاره.. أو يخضع له.. فيجسده بالكلمة أو بالخط واللون والكتلة أو بالحركة الإيقاعية أو بالنغم والإيقاع أو بالإيماء والإشارة، أو بكل ذلك أو ببعضه معاً.

فاللحن قدرة إنسانية خاصة يملكها الإنسان وحده؛ بل؛ إن اللحن هو أحد الأشياء، كاللهاة أو اللذة، للذين يحيطان بنا من كل جانب، ولكن نادراً ما يستوقفنا لتأملهما. ذلك أن اللحن، ليس مجرد شيء نجده بالمتاحف، وصالات العرض، أو في مدن قديمة مثل فلورنسا أو روما.. ومهما كان تحريفاً للحن، فهو موجود بكل شيء نعله لنعلم به حواسنا،^(١)

كما أن؛ «الحن يعبر دائماً عن شيء يتميز به زمانه وبوجه عام، وهو يعبر، أيضاً، عن سمات عامة معينة تنقسم بها عصور كثيرة، على أنه في نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره.. وفي العصور الغابرة كانت الجماعات المسيطرة، هي وحدها التي استطاعت أن تتناول التعبير الفني التام...»^(٢)

«فاللحن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بن،»^(٣)

ومهما تحدثت أو تدرجت وسائل التعبير الفني؛ بدائية كانت أو متطورة؛ بسيطة أو معقدة؛ فإن اللحن يظل، دائماً، هو حلقة الصلة بين الفكر التأملّي والتحليلي، وبين العلم التجريبي والتركيبي.

الموسيقى ووعي الإنسان

وإذا تأملنا الموسيقى بوصفها إبداعاً فنياً معتمداً على الإدراك والحدس، في محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية في الإبداع الفني الموسيقي، باعتبار أن الموسيقى، في أساسها، تعبير عن المشاعر في شكل فني قوام أسره الإيقاع والنغم، وباعتبار أنها تنبئ من المشاعر، وتأثيرها، إنما ينصب على المشاعر.. كما يقول جوليوس بورتنوي فإن «الموسيقى ناشئة من العاطفة لكي تحرك المواطف، وجذور الموسيقى متغلغلة في تربة الواقع الفعلي؛ فهي نتاج البشرية، حين تملو على التجربة، إذ تبلور المشاعر في أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شغافة من النشوة الوفيقة.

وللموسيقى القدرة على تخليصنا من اللقلق والهموم، وهي وسيلة للاتصال تفوق لماليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى، التي استخدمها الإنسان، لكي ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين»^(٤)

بل؛ «ونستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب.. إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق.. صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه،

كذلك؛ تقوم للموسيقى بدور مهم في التقريب بين الشعوب، لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة، وتستخرج منها مكنونها، وتكشف للأخريين عن جوهرها..»^(٥)

و «الموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار»^(٦)، «وإنه يتم شيء في عصرنا الحديث في التعريف بمزاج الإنسان الإفريقي وطبعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله،

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت في تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار؛ فهي الوسيط الذي بأسرنا بدعوتنا إلى بحر الزاخر بالخلق

والإبداع، بحر اللانهاية الذى يلاقى فيه البشر كخلة بلا شتات،^(٧)

ويمكن القول بأن مجتمعات كثيرة فى الماضى والحاضر، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة، واللفاء والإشاد من جهة أخرى، على أن هذه العلاقة تترافق العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع. وهذا يماند القول فى نطاق الثقافة: إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة معلما تختلف الثقافة عن الطبيعة.

وكذلك فإن الخطاب الأسطورى المقدس سواء أكان مخفى أم لا، فهو يكون على نقيض الخطاب الدينى.

كما أن الوظيفة الإدراكية يمكن تحليلها، أيضاً، إلى عدة أشكال يعادل كل منها رسالة ما معينة،^(٨)

الفن قدرة تعبيرية

من خلال قدرة الإنسان الفنان على التعبير، عن ما هو تصور ذهنى وإدراك حسى، تتحقق مسؤولية الإنسان الفنان فى التعبير؛ فالفنان فى مجتمعه يمثل إلى حد كبير القدرة التعبيرية الفنية لهذا المجتمع، ويقدر صدق التعبير وقوته يكون الفنان نفسه هو إضافة إنسانية حية لمجتمعه.

كما أن الفنان فى مجتمعه لا يمثل ذاته ولا يعبر عنها فحسب؛ بل هو يمثل مجتمعه ويعبر عنه، بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر، باعتبار أنه المظهر التعبيرى والفنى للمجتمع، مهما تفرعت رسائل هذا التعبير، أو تعددت أشكال هذا التعبير وأساليبه واتجاهاته الفكرية.

فالفن فى جميع حالاته، هو الذى يشكل المجتمع، أو بتعبير آخر: إن له القدرة على اختراق حواجز الثقافة.. حتى وإن كان فناً بدائياً، فإن له القدرة على أن يمس أرواحنا^(٩)

إن الفن هو وسيلة، للرؤية، وما نراه فى الفن يساعد على تعريف ما نفهم من كلمة «الحقيقة»؛ فنحن لا نرى، جميعاً الأشياء نفسها، وعلى الرغم من أن المجتمعات السائدة عادة تلتزم أن رؤيتها هى التى تمثل الحقيقة الوحيدة عن العالم، فكل مجتمع يفهم الحقيقة بشكل متفرد، وينطبق ذلك على الأفراد داخل المجتمع الواحد أحياناً.

إن العملية المعقدة التى يقوم الفنان من خلالها بفن عملية المشاهدة إلى رؤية العالم، هى عملية أكثر الأمور غموضاً فى الفن، وهذا هو أحد الأسباب التى تجعل الفن بالنسبة إلى معظم الشعوب غير المتحضرة غير منفصل عن الدين والفلسفة.

«إن عملية تصور ثم إعادة تخليق العمل الفنى، هى عملية مطلقة مهمة ومؤثرة؛ فخلق الصور والتخيلات هو أحد السبل الرئيسية التى يستعين بها الإنسان لإدراك التجارب والتوصل على المستوى الفردى أو الجماعى. إلى ما هو خارج نطاق التصور.. أى الوصول إلى جوهر الحقيقة التى لا يمكن وصفها،^(١٠)

معرفة واستهلاك

حينما يستلم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافى فى مضامين وأشكال عمله الفنى المحدث، إنما فى الواقع، يمر بشكل آخر عن قدرات الإنسان، فى مجتمعه، فى إطار من تطور مجتمعه الفكرى.

لذلك، فإنه من الضرورى للفنان، أن يعرف قيم تراثه الثقافى، كما يعرف قيم التراث الثقافى الإنسانى قدر الإمكان.

وكما اتسعت آفاقه الثقافية، انفتحت أمامه مجالات عدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة.. حياته هو باعتباره كائناً ثقافياً، وحياة مجتمعه باعتباره وحدة أساسية فى بنية المجتمع الإنسانى ككل؛ باعتبار أن الإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنسانى.

والفنان المبدع، هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الإنسانية لكل مجتمع وعلى مر العصور.

وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه؛ إذ لا وجود لفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقى للإنسان بغير الفن.

وتاريخ الفن كان، دائماً، للمدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه معرفة فنية وواقعية.

ولولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات السامد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردى إلى غير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياته، بالرسم والصورة والكلمة، ما كان لنا أن نعرف شيئاً عن الإنسان القديم، وما أحاط حياة هذا الإنسان على مر العصور.

كما أن مؤثرات الإنسان فى سائر المجتمعات الإنسانية، فطرية أو متقدمة حضارياً، هى مدخل مباشر، أيضاً، فى معرفة تاريخ هذا المجتمع أو ذلك. والمأثورات الشعبية (المراد الفولكلورية) ينظر إليها أنصار المدرسة التاريخية فى علم الفولكلور^(١١) على أنها وسيلة من وسائل الكشف عن ماضى الإنسان.

كما أن التغير للحادث، الآن، في اتجاهات الفن المعاصر تجعل الإنسان ينجو عن مقايعة هذه التغيرات، نظراً لتطور الجاد والسريع في عملية الإبداع الفني المعاصر^(١٤)

كما حدث، أيضاً، تغير سريع في سائر المجتمعات البشرية، نظراً لقوة عوامل الاتصال، والتدخل الثقافي بين الشعوب، سواء أكان ذلك عن طريق الاتصال المباشر الحادث بين الجماعات الإنسانية، أو عن طريق التأثير القوي لوسائل الإعلام المخفية التي اخترقت كل حواجز الطبيعة أو الحدود بين الشعوب.

ولقد لعب الفن الشعبي دوراً أساسياً من خلال وسائل الاتصال الإعلامية في التعريف بحياة وتاريخ كل مجتمع وكل ذلك، من خلال صدق التعبير الذي تميزت به هذه الفنون وتلك المأثورات الشعبية التي انتقلت من مجتمع إلى مجتمع.

كما ساعدت الدراسات العلمية الميدانية والتحليلية والمقارنة على الكشف عن مقومات أنماط من هذه الفنون الشعبية للكثير من المجتمعات الإنسانية.

وفي الواقع إن دراسة الفنون الشعبية هي محاولة علمية من محاولات الكشف عن ذات الإنسان في كتابتها التاريخية وانتشارها الجغرافي، من خلال صور وأشكال وأنماط ووسائل إبداعه الفني.. سواء أكان المنهج العلمي منهجاً يتبع في خطاه مدرسة تعدد الأصول للثقافة الإنسانية، أم منهج المدرسة الانتشارية التي تتبع فكرة أن الثقافات الإنسانية هي نتويعات لثقافة واحدة بما التغير والتطور إلا تغير وتطور مرتبط بواقع البيئات التي انتشرت فيها العناصر الأساسية لهذه الثقافة، وإن الاتصال هو تماثل في الوظيفة.. وليس تماثلاً على التوازي، وإن الإبداع الشعبي، رغم عناصر الثبات أو التغير الحادثة فيه وبه، إنما هو تغير أو ثبات وتماثلان مع واقع كل مجتمع ومع أحداثه التاريخية وظروفه البيئية.

والإبداع الشعبي هو إبداع وشوازي مع الإبداع الفردي لمجموعة الفنانين المرموقين في المجتمع، ابتدعه المجتمع جماعة وأفراداً لإضفاء البهجة والجمال على جوانب من الحياة التي يمايشها الإنسان. والفنان في مجتمعه والبيئة التي تحوله.. سواء أكانت من صنعته هو أم من صنع الطبيعة.. وما تحمل تلك، البيئة من موروثات أو نتاج ثقافي متوارث أو حديث^(١٥) إنما هو وحدة من وحدات البيئة والمجتمع.

ولكي يكون هذا الإبداع الفردي أو الجماعي، تعبيراً عن ذات الفنان نفسه، سواء أكان هذا الإبداع إبداعاً ذاتياً مجرداً.. أم هو إبداع شعبي يعبر عن ذوق الجماعة وفكرها، وتشترك

فالفولكلور، يريد أن يضيء من جديد التاريخ للفكر للإنسان، لا كما مثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات النعمة الأقل جبهة.

ثم إن الفولكلور علم تاريخي، هو تاريخي من حيث إنه يحاول أن يلقى ضوءاً على ماضي الإنسان. وهو علم لأنه يحاول أن يصل إلى أغراضه - لا عن طريق التأملات والاستنتاجات المنهجية على أفكار مجردة يسلم بها سلفاً، بل باستخدام طرائق القياس التي تحكم، عدد التحليل الأخير، سائر الأبحاث العلمية، الطبيعية أو التاريخية.

والتاريخ بوصفه نشاطاً اجتماعياً نشاطاً اجتماعياً له وظيفته المحددة، يبدأ مع بداية الوجود الإنساني. ويبدأ للتاريخ في شكله التجنبي منذ بدأ الإنسان نفسه يسجل شيئاً عن ماضيه بطريقة أو بأخرى مبتكر بذلك معرفة جديدة تساهم في بناء الفكر الإنساني والمضارة الإنسانية^(١٦)

«إذا كان للفن، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل، مصدران مهمان من مصادر التاريخية؛ فإن قولنا هذا نابع من أن كلا منهما يؤثر في الآخر وبشكله بدرجة أو بأخرى، كما أن العلاقة بينهما علاقة جدلية أحياناً؛ ذلك أن الإنسان فاعل تاريخي بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء أكان واعياً بدوره التاريخي أم لا). كما أن الإنسان، من ناحية أخرى، من نتاج التاريخ، فهو الكائن الوحيد الذي يهي ضرورة الزمن، ويغند منها ما يضيف جديداً إلى خبرته على الدوام^(١٧)

الفن بين الذاتية والشعبية

لأنه أن الفن هو السجل الجمالي الذي ابتدعه الإنسان ليسجل به، ومن خلاله، حياة الإنسان، في مختلف الأزمنة، وعلى تعدد الأمكنة، حتى ولو تباعدت الشعرات وتنوعت للمضمرات التي تفصل بين الإنسان والإنسان الآخر، على اختلاف الألوان وتعدد الأنسنة أو تباين المجموعات اللغوية أو تباين اللهجات.

وقد لعب الفن الشعبي، باعتباره تراثاً إبداعياً للإنسانية، وباعتباره مأثورات شعبية داخل المجتمع الواحد، دوراً أساسياً بإضافة، أو بحذف أشياء، ليسوى في النهاية - في كل مرحلة من مراحل التاريخ - شكلاً سوياً وإن كان معقد التركيب متداخل العناصر.

وقد لعب هذا الفن دوراً أساسياً في كل مجتمع حتى في عصرنا الحاضر على الرغم من سرعة التغير والتحول في الأشكال والأساليب.

الجماعة في إنتاجه وصياغته لابد أن يركز في كل حالاته بوصفه فنًا، وفي كل أشكاله «بوصفه إبداعًا، فرحة واعية بالحياة.. فرحة تعبر عن فكر ووجدان المجتمع وتحملي هذا المجتمع أو ذلك خصائص فنية تميزه عن غيره من المجتمعات الإنسانية، وتؤكد وجوده بفاعلة نشطة وسيطة في آن.

فالفن الشعبي هو فن حياة مجتمع.. فن مارسه أبناء المجتمع خلال حقب الحياة في تواصل ثقافي حي.

وحينما نتناول الفنون الشعبية، وبخاصة الفنون الشعبية التشكيلية أو الصناعات الشعبية، بحكم أنها أكثر أشكال التعبير الشعبي التي تحمل من أسباب الثبات أكثر مما تحمل من أسباب التغيير، نظرًا إلى طبيعة مادتها، نجد أن هذه الفنون تحمل من القيم الجمالية ما يفوق كثيرًا من أنواع الفنون الشعبية الأخرى؛ نظرًا لما تعتمد عليه من توجه مباشر سراء بالرمز أو بالتصريح الواضح، إلى تحديد مجالات ومضامين التعبير الفني الشعبي.

وباعتبار أنها شكل من أشكال المهارات الفنية التي يتوارثها أبناء المجتمع، تجعل مما يحيط الإنسان في بيئته شيئًا نافعًا ذا قيمة فنية في الحياة.. ونخرج بإطار ما هو نفعي إلى مجال ما هو فني وجمالي^(١٦). وكلها تمان بشكل مباشر عن الحسن الجمالي للإنسان، وحرصه على أن يكون ما يحيط به ويعايشه جميلًا.

النفعية والجمال

إن الفنان الشعبي ينفى ويصنف إلى ما يصنعه من أدوات نفعية لمسات جمالية وفنية تعبر عن الذوق الجمالي للإنسان، وعن قدراته في إدراك الجمال والتعبير عنه. حتى لو كان شيئًا بسيطًا يستخدمه خلال حياته اليومية الجارية. ويظهر ذلك بشكل مباشر، فيما أبدعه الإنسان من وحدات زخرفية، وأشكال فنية، يزين بها جدران البيوت من الداخل والخارج، أو تزيين أدوات العمل والأدوات المنزلية من أواني الطسام أو صواني النحاس، أو قطع الأثاث، وكذلك الأزياء الشعبية، وفنون تطريزها، وقطع المنسج الملونة والمنزخرفة بوحداث هندسية، أو وحدات مستلهمة من الطبيعة الشائعة في بيئته، من أشجار ونخيل وزهور وسدابل قمح، أو طيور وحيوانات أليفة أو غير أليفة من خيل وجمال وغزلان، أو أسود ونمور إلى غير ذلك مما تزخر به مجالات الطبيعة من كائنات أو الكون من جبال وأنهار وأسماك وشمس وقمر ونجوم، يستلهمها في إضفاء أشكال جمالية على ما قد يستخدمه من قطع وأدوات وآلات نفعية يستخدمها في العمل والحرب وقنون الفروسية إلى

جانب ما يصنعه من أدوات الزينة والحلي بما تتميز به من قيمة فنية بجانب قيمتها المادية بوصفها معادن نفيسة وأحجار كريمة، يعبر بها عما يراه ويعتقده أو يتخيله من أساطير حول هذه الأحجار وتلك المعادن، وما يتلألأ أمام عينيه من نجوم وكواكب.

وعبر عن كل ذلك بسهولة ويسر، تفوق أحيانًا قدرات الفنان الفرد على التعبير عنها لما تحمله أشكال التعبير من رموز ودلالات أسطورية.. ومن العنبروف أن عين الإنسان تصل إلى أبعد مما تصل إليه يده.. والرواية البصرية أشمل وأكبر من المعرفة الحسية باللمس^(١٧).

خبرة متوارثة

الصناعات الشعبية ليست عملاً يدويًا تلقائيًا، بل هي خبرة فنية متوارثة، ومهارة يدوية توارثتها الإنسان لجعل من كل شيء حوله شيئًا نافعًا له قيمة إنسانية.

وقد تتداخل أشكال من الفنون التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية، حتى لا نستطيع أن نحدد ما هو تقليدي، أي قديم وثابت إلى حد ما، وما هو شعبي ومتغير إلى حد ما أحيانًا.. ولقد كان فن الزخرفة الإسلامية قادرًا، دائمًا، على الإفادة من الفن الشعبي الشائع، وهو الفن الذي يتمكن من كثير من الأحيان من البقاء، نظرًا لاستخدامه موادًا هشة، لا يمكنها البقاء مددًا طويلة.

لذا، فإنّه من الصعب تحديد كيف ومتى عصّد الفن الشعبي الفنون الجميلة، ومع ذلك فإننا نلاحظ الظهور المفاجيء وأشكال وأساليب عتيقة في الزخرفة الهندسية^(١٨).

وسوف نتضح لنا ذلك إذا تأملنا مجموعة شبابيك القل التي يضمها المتحف الإسلامي بالقاهرة. وكيف أن هذه الشبابيك تجمع بين روعة التعبير الشعبي وتواصله مع الفنون الإسلامية التقليدية^(١٩).

وتعد شبابيك القل من القطع المستديرة الفخارية، التي تثبت عادة بين بدن القلّة وبين رقبته، لتحول دون تسرب الهوام إلى داخل القلّة، فقلوت ما فيها من ماء. وهي أشبه ما تكون بالمخلّ ذي القلوب الكثيرة التي تسمح بخروج الماء عندما نرفع القلّة لغرض منها. وقد تفنن الفخاريون والقلاليون في زخرفة شبابيك القل بالزخارف المنقوعة..

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتي الجمال والزينة في السلوكيات، وعرفته أن معظم ما يحيط به في هذا الكون إنما يطرئ على جانبيه: جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال^(٢٠).

التقليدى والشعبي

كما أننا من خلال دراسة الشكل والوظيفة والقيمة، وبدون إغفال المضمون، يمكن أن نتعرف على «الفائفة»، من صنع هذا العمل اللغوي وإبداعه، بل استكناه الفكرة الكامنة فيه والتي تشكل عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفكري للمجتمع، والرموز المشكلة لشخصيته، والعناصر الثقافية المكونة لعملية الإدراك في المجتمع، والتي تتحقق من خلالها الشخصية الثقافية للمجتمع.. تلك الثقافة الشعبية الكامنة في موروثات المجتمع الثقافية، بما تحمل عناصر تلك الموروثات من جوانب إيجابية حضارية، أو عناصر سلبية، من بقايا التفكير الخرافي أو الأسطوري، التي ترسب في فكر الإنسان منذ مراحل طفولته الثقافية، أو قبل مرحلة نشأته الحضارية الأولية، حينما كان الإنسان يخشى الطبيعة والكائنات، التي تفوق قدراته، فاستخدم رموزاً أو أشياء لها قوة سحرية، يتوسل بها لتفقيه الضرر وضغنه عنه الشر وتكف عنه الصدم،^(٢١)

وفي الواقع: إن العنصر على مكونات الرمز في المجتمعات الإنسانية، والناصر الأسطورية للكامنة خلف رمز ما وآخر، في مجتمع ما أو مجتمع آخر، هي قضية علمية يتصدى لها كثير من الباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين على اختلاف تخصصات كل منهم، بل إن دراسات علم الإنسان المقارن أتاحت للباحثين التعرف على أوجه التماثل أو الاختلاف بين ثقافات الشعوب العديدة المترامية الأطراف في مختلف القارات في عالمنا المعاصر.

ومن الواضح، أن المأثور يمكن أن يتواصل بسهولة حينما توجد قنوات لإظهاره، إلا أنه - أي المأثور- يكون شديد المقاومة للانتشار حيث تقتقد هذه القنوات، ونظراً لكون القنوات المناسبة ذات درجات ثبات متباينة، فقد ينتج عن ذلك أن المأثور الذي يتم تجمعه عبر الزمان قد ينقسم إلى طرق تتطور منفصلة أو متعددة فقتصب في طريق واحد. أي أن المأثور Core قد يخضع للتباين أو التوحيد،^(٢٢)

وعلى سبيل المثال، أيضاً، يمكن لنا أن نكتين أن كثيراً من مأثورات البحر من أدب وغنائيات وثقافة مادية وعقلية أو روحية تتماثل بين كثير من الشعوب القاطنة على سواحل البحار والمحيطات^(٢٣). بل قد نجد حكايات البحارة في مصر القديمة في عهد الفرعنة، تمتد بعض عناصرها للآن في بعض حكايات البحارة في السويس ورشيد ودمياط إلى غير ذلك من سواحل البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط.

بل قد نجد، أيضاً، حكايات من تلك الحكايات تتشابه مع حكايات البحارة في الخليج العربي^(٢٤)، ومنها ما يتماثل

تتداخل أشكال من الفنون، التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية حتى لا نستطيع أن نحدد أحياناً، ما هو تقليدي، أي قديم وثابت. وما هو شعبي ومتغير فكثر من الفنون التقليدية كانت في الأصل شعبية، ثم توارثها المجتمع محافظاً على شكلها العام أحياناً أو محدثاً، في أحيان أخرى، بعناصرها الأساسية دون تعديل أو تبديل في هذه العناصر الأساسية المكونة للشكل العام، أو يدخل تعديلاً على هذه العناصر الأساسية وكذلك على وظيفتها.

فمثلاً: بعد أن كانت بعض قطع الحلي ذات وظيفة سحرية، بجانب وظيفتها الجمالية وشكلها الفني، تحولت هذه الوظيفة لتكون جمالية فحسب ترتبط بالشكل العام لهذه القطع، وترتبط برواقها الفني فقط.

كما.. قد يثبت الشكل، أحياناً، وتتغير الوظيفة، نجد أن الشكل يتغير وتثبت الوظيفة، مثلاً كان يستخدم من أشكال العين للناظرة في جميع الاتجاهات في فنون مصر القديمة، أو ما اشتق منها وعدها، من أشكال العين التي تصور أو تجسم برصها حليفة تستخدم بصفتها نعمة ضد للحدس.. فلقد تغيرت في الشكل وفي المادة الخام المصنوعة منها وللصناعة بها.

بل.. حدث تطور، أيضاً، في إمكانات صناعة تلك الحلي وتحولت وظيفتها، أيضاً، من مجرد وظيفة لناعية في كف الضرر ومنع للحدس، إلى أن تكون لها وظيفة جمالية، بوصفها حلية للزينة.

وقد نجد من الأشكال ما يتغير وظيفته وشكله مثل شكل هذه القطع التي ترمز لعين الحمرود؛ فتتحول من قطع حلي إلى قطع ديكور، تستخدم في الديكور المنزلي أو غير ذلك من محلات عامة وفنادق؛ فيتحوّل الشكل بحكم وظيفته للجديدة إلى شكل مغاير لشكله الأصلي، وقد يكون لها دلالة رمزية، ولكن شكلها ووظيفتها الفنية التي ابتكرها الفنان المعاصر للديكور الحديث هي في حد ذاتها وظيفته مغايرة لوظيفتها الأصلية، والعناصر المكونة لبناؤها الفني أصبحت عناصر مغايرة لعناصرها الأصلية والأصيلة.

وهكذا.. نجد للفنون الشعبية التشكيلية الجمالية التطبيقية، وظائف وكفايات متعددة.. وحينما ندرس هذه الأشكال المتعددة والمتكورة، لا يمكن لنا أن نغفل عن رمزها المباطن لوظيفتها، ومن خلال دراسة الشكل والوظيفة، ولا أقصد هنا المضمون، يمكن لنا تبين القيمة التي يسعى إلى تحقيقها الفنان الشعبي في عمله.

الشارحة والمفسرة للظواهر الفولكلورية، والدراسات العلمية . السدقة، وترجمات المراجع والتسجيلات التي حققت كذاً مباشراً عن جوانب من الإبداع الشعبي في العديد من الشعوب، وتناقض هذه المعارف دين حدود من مكان أو حواجز من لغات، مع حركة التوسع هذه حدث تناقض وتعارف بين ثقافات الشعوب المختلفة واقتبس شعب عن شعب بعض عناصر ثقافته، أو تأثر مجتمع بثقافة مجتمع آخر، وحدث تبادل بين مكونات الثقافات الإنسانية ولم يعد مجتمع منعزل عن مجتمع آخر، أو شعب مفقود الهوية أمام شعب آخر. وأصبح إبداع سكان أبعد المسافات من القطب الشمالي إلى جنوب إفريقيا وأستراليا واضح المعالم أمام الشعوب الأخرى في أوروبا وأمريكا ومن أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، في لقاء ثقافي عام، نتيجة إمكانات ما توصلت إليه وسائل الإعلام من قدرة على اختراق حواجز المكان. وأصبح العالم وكأنه قرية صغيرة تضم مجموعة من العائلات لكل عائلة خصوصياتها المحددة، في إطار عام كبير من أنماط الحياة الواحدة.

وأصبح الإنسان بالسة خفيفة لأحد أضرار جهاز التليفزيون وتواصل في لحظة واحدة مع غيره في مجتمع يناهز عه آلاف الأميال، ويعبر بيئة هذه المجتمعات؛ بل قد تتاح له الفرصة من خلال رؤية منقولة مباشرة أو من خلال أفلام تسجيلية أن تعرف على مجموعة القيم والمثل، التي تحكم وتضبط وتنظم أنماط السلوك اليومي للإنسان العادي داخل مجتمعه .

مفهوم البطولة

فمثلاً مفهوم البطولة حظى بدراسات عدة في كثير من المجتمعات وتوعدت، على سبيل المثال، مفاهيم البطولة بين المجتمع العربي النازح إلى أمريكا والمجتمع الهندي الأسيل للسكان في أمريكا .. وكذلك تباينت الفروق، بين مفهوم البطولة عند الرجل الزنزي النازح من إفريقيا، والرجل الأمريكي النازح من أوروبا .. وكذلك بين مفهوم التصحية والوفاء للوطن العربي، والوفاء للأندلس، والرجل الأوربي القادم إلى أسبانيا، بل داخل المجتمع الواحد قد يتباين مفهوم البطولة من قطاع إلى قطاع اجتماعي آخر، وكل ذلك يضمن لاعتبارات عدة. وحينما طرح الدكتور عبد الحميد يونس قضية البطول في الملاحم الشعبية العربية في المؤتمر الثاني للأدباء العرب الذي عقد بمدينة الكويت عام ١٩٥٨ ثارت بعد ذلك عدة مناقشات وصدرت عدة دراسات تناقش مفهوم البطول والبطولة في الملاحم العربية ودراما السير الشعبية من

بعض عناصرها الأساسية مع عناصر أساسية من حكايات السندباد وحكايات عبد الله البحري وعبد الله البري في ألف ليلة وليلة. وإن كانت حكايات السندباد، في الأصل، لا تنتمي إلى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة وهو مثال يحمل توصلاً ثقافياً بين مروييات تاريخية قديمة، ومروييات شفاهية حديثة، تواصل تلقائياً بين ما كان وما هو كائن، حتى وإن اختلفت المسافات وأختلفت اللغات.. وهو أمر لا يحقق إلا خلال التراث الشفاهي للشعوب.

منها ما يتماثل ومنها ما يتباين.. نظراً لظروف كل بيئة. وما تشتمل عليه، هذه البيئة أو تلك، من موروثات ثقافية خاصة. سواء أكانت ذات خصوصية تاريخية، أو عوامل طبيعية وبيئية، أو بسبب نظم اجتماعية محددة المعالم، أو علاقات اجتماعية متداخلة مع مجتمعات أخرى، بحكم التداخل الثقافي القائم بينها وبين تلك الجماعات، نتيجة التجاور الجغرافي أو بسبب مكونات عرقية إلى غير ذلك من تقسيمات تاريخية للجماعات والشعوب الإنسانية أو بسبب اتساع المساحات الجغرافية التي تغطيها جماعات بشرية متنوعة ومتعددة.

وقد حظيت آداب الشعوب، وفنونها التشكيلية، وأغانيها، وموسيقاتها، ورقصاتها، وأشكال تعبيرها المختلفة من فنون الدراما والرقص بدراسات عديدة كشفت عن جوانب الازدهار أو التكمين لدى ثقافات الشعوب. كما أتاحت الفرصة للشعوب، المختلفة التعرف على جوانب من إبداعات شعوب أخرى.

وما نقر به، حالياً، مهرجانات الفنون الشعبية وممارستها المختلفة من تقديم صورة واضحة لأشكال الإبداع الفني من أزياء وهلي وعادات وتقاليد وموسيقى وغناء ورقص هو تعريف بشكل مباشر دين تحولات لفظية، أو مناقشات علمية بمقومات ومظاهر جوانب متعددة من الإبداع الشعبي، في صورة تكاملية تعبر عن واقع القدرات الإبداعية للشعوب، في أبهى شكل وأكمل تعريف ويرؤية واضحة لمعالم الجمال في هذا الإبداع، مهما تفرقت وتعددت أشكال ووسائل هذا التعبير الفني.

التداخل الثقافي والإعلام

مع حركة الدوسع الكبير والتقدم التكنولوجي السريع في وسائل الإعلام الحديثة من إذاعة وتليفزيون وشرائط الكاسيت والفديو والأفلام الصناعية والصحف والمجلات علاوة على الدراسات المنشورة ذات الصور التوضيحية أو النصيوص

حيث الشكل والمضمون، سواء أكان ذلك النقاش بين تلاميذ الدكتور بريس ومريدية أو بين غير تلاميذه ممن لا يتولفون معه. في تحديد مفهومه عن البطل أبي زيد الهلالي ويؤثرون بطلة الزناتى خليفة.

كما صدرت، على التوالي، دراسات أخرى في مجتمعات أخرى عربية وغير عربية، وأوروبية وغير أوروبية، تتناول مثل هذه القضايا وتتناول ملحمة أو أكثر أو سيرة أو أكثر من ملحم للشعوب وسيرها بالدراسة والتحليل والتقييم، مع عدد دراسات مقارنة بين ملحم شعب وملحم شعب آخر، بل قد تتلقى مجموعة من الباحثين والدارسين على اختلاف مناهج وطرق بحثهم حول ملحمة واحدة وتحللونها ويصفون عناصرها الأساسية، وسجلات تأثيرها، وعناصر تكوينها، ووظيفتها في بيلتها، وبانها الأدبي، ووظيفتها بوصفها إبداعاً شعبياً متوارثاً له خصائصه الذاتية، التي تتوافق مع رؤية الإنسان في بيلته لواقع الحياة والوجود، وموقف الإنسان إزاء ذلك كله^(٢٥)

وراكب ذلك، أيضاً، دراسات متقدمة في علم موسيقى الشعوب، Ethnomusicology تكشف عن الخصائص الفنية للموسيقى لدى شعوب وجماعات إنسانية عدة^(٢٦)

وقد شهد المجتمع العربي، بلا شك، تقدماً في هذا المجال لهم من مجالات التعبير الإنساني. وقد حظيت الموسيقى العربية باهتمام بالغ ومهم في هذا المجال ولم يقتصر الأمر على الدراسات التي اهتمت بالموسيقى العربية في مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة لإبريل ١٩٣٢، ولا مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في فاس بالملكة المغربية في إبريل، أيضاً، من عام ١٩٦٩ الذي نظمته جامعة الدول العربية، بل شهدت الكليات والمعاهد الموسيقية دراسات أكاديمية تسعى إلى الكشف عن خصائص الشعبية في بعض أقطار الوطن العربي، بل في بعض موضوعات محددة من ماثورات هذه الشعوب. والآلات المستخدمة في هذه الموسيقى ومنزوعها ومناسبات أدائها ومساحاتها الصوتية وأجسادها ومقاماتها.. وهو أمر ساعد في فهم قدرات الإنسان العربي فهماً فنياً يقوم على أسس علمية ورؤية جمالية لهذا الإبداع الشعبي الشائع الذائع. وهو أمر وراكب، أيضاً، حركة الرعى بالذات العربية فكراً وإبداعاً.. وتكثفت الجهود الفنية للتشكيلية والتحليلية في الكشف عن جوانب الماثورات الفنية الشعبية التي شكلت طابع الإبداع الشعبي في أنحاء الوطن العربي، والسعى نحو الكشف عن الذين أثروا هذه الحركة القومية الراحية بإبداعاتهم الفنية، منذ أن التفتت مجموعة من الفنانين المصريين إلى أهمية استلهم تراثهم الشعبي وقولن مجتمعهم للتشكيلية، وأشكال الحياة اليومية ومواضعها في حياتهم اليومية.

ومنذ أن التفت رواد حركة الفنون التشكيلية العربية إلى أهمية الفنون الشعبية باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع الفني الحديث^(٢٧)، وبخاصة الفنان الراحل محمد ناجي، الذي قال في المؤتمر الدولي للفنون الشعبية الذي عقد عام ١٩٢٨ في مدينة براغ ضمن حديثه عن الفن، والفن في مصر حينذاك... «إذا كان قيام رعى فني في بلد ما يتطلب أولاً الحرية لشعبه، فإننا نكون قد حققنا الحرية لأنفسنا، لا بقوة السلاح ولا بإزاحة الدماء، ولكن بما نبذل من جهد نحو تثقيف أنفسنا وتوسيع مداركنا»^(٢٨)

فعملية الرعى بالذات القومية، دون عنصرية أو استعلاء حضاري، هي الأساس في إدراك الفنانين المبدعين لتراثهم وخصوصية هذا الإبداع الفنية.

كما أن العديدة الموضوعية والدقة العلمية هما السبيل إلى استقراء مقومات هذا التراث، واستنباط أهم خصائصه الثقافية وتمييزه الفني.

الفن الشعبي والمعاصرة

لاشك أن تعريف عناصر من الفن الشعبي الأميل والأصلي، سواء أكان هذا التعريف استيعاباً من مضمون العمل الشعبي أم استخداماً لبعض أشكال هذه العناصر في صنفات إبداع فني جديد، سوف يحقق التواصل الثقافي بين ما كان وبين ماهر كائن، من أجل كشف جديد رؤية حديثة واستشراف راجع للمستقبل دون تقوقع في التراث، أو تحيز إقليمي ضيق، أو دون الخروج من عالم الرومانسية الحاملة إلى واقع الرؤية الموضوعية النقدية لأنكالت ومراضيع الإبداع الشعبي.

إن الاستغراق في أروها ذاتية لا يمكن تحقيقها، حينما تفوق آمال الإنسان قدراته على الفعل أو تحقيق ما يريد، قد يمكن على الإنسان بجوانب سلبية تحرق مسيرته نحو التقدم أو المعاصرة.

لذلك.. فإن من الأهمية بكان أن يكتبه المجتمع إلى أن عملية التكامل بين ما هو ذاتي وفردى في الإبداع الفني، وبين ما هو شعبي وجماعي هي عملية مهمة في إضفاء الأصالة على كل ما هو حديث، وإضفاء البهاء الفني على كل ما هو تقليدي وشعبي، فعمليات الإبداع الفني والجماعي في المجتمع لا بد وأن تكامل، معاً، باعتجار أنها، فردية أو جماعية، تعبر عن الواقع الاجتماعي الواحد الذي يعايشه الفرد وتحياه الجماعة.

الإبداع بين الفردية والجماعية

هذا الإبداع، فردياً كان أم جماعياً... تقليدياً كان أم شعبياً، هو في واقعته تعبير عن ثقافة المجتمع وعن نموه الحضاري في آن.

كما أن الإبداع، فردياً متميزاً كان، أم جماعياً شعبياً وموروثاً ثقافياً حياً، هو شكل من أشكال السلوك الاجتماعي لأبناء المجتمع، يخضع في ممارسته لمجموعة من القيم الإنسانية المتوحدة في فكر الإنسان وتكوينه الثقافي مع مراعاة أن «الفنرة الجمالية تختلف عن سائر خبراتنا في الحياة، حتى وإن لم تتلقَ على طبيعة هذا الاختلاف»^(٢٩)

وعملية الإبداع الشعبي في حد ذاتها باعتبارها إبداعاً، ولا بد أن تخضع لقواعد الإبداع الفني، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فناً) في هذا الإبداع، فليس كل عمل شعبي فن، كما أنه ليس كل إبداع فني أبدعه فرد ما وشاع وانتشر وظل معروفاً صاحبه، هو فن شعبي، مع ملاحظة أن الفن الشعبي وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التي تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته، فإن هذا الفن الشعبي للمجهول المؤلف، هو في واقعته التاريخي، والإبداعي، في الوقت نفسه، هو إبداع فرد ما.. وفقر لحظة الإبداع، تبلى أبناء المجتمع هذا الإبداع وتناقضه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، مما يتوافق مع هوائهم، وثوبهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلي» الذي أبدعه.. ابتدعه على نمط ما يتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التي أبدع هذا الفن من أجلهم، محباً به (على اختلاف وتعدد وسائل وأشكال التعبير الفني) عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورويته الجمالية للحياة.

فلحظة الإبداع في الفنون الشعبية هي لحظة التقى ولذلك يتميز الفن الشعبي باختلاف مشايبه بأن المبدع له هو المتلقي، وإن المتلقي لهذا الإبداع (الذي أصبح صاحبه مجهولاً) هو الجماعة التي يعيش معها المبدع. وهذه الجماعة هي التي أعطت لهذا الإبداع صفة الشعبية وأصبح لا حدود بين المنتج وبين المستقبل، حتى وإن احتفظت - أحياناً - الجماعة الإنسانية بالشكل العام لهذا الإنتاج.

فالأعمال الفنية الشعبية هي تلك التي استمرت ثم تدارلها على مدى واسع، واشترك في صياغتها أبناء المجتمع لتعبر عنهم، وبذلك أصبحت من نتاج الجماعة وملكا لها حتى وإن كانت في الأصل إبداع فرد ما، ونتاج عملية إبداعية فردية^(٣٠)

أما ما أبدعه فرد ما، وتلقاه الجماعة كما هو، ثم شيع لفترة ما، طالت أم قصرت، فإن هذا الإبداع يظل منسوباً

لصاحبه، ويكون لصاحبه الفضل في القدرة على تقديم ما يعبر عن ذاته ويتوافق مع ذلك الجماعة، فهو إبداع فردي حتى وإن توصل بأساليب أو حتى بأشكال ومضامين من الإبداع الشعبي.

فالشروع والانتشار أو التقى للجماعي ليس هو الصفة التي تجعل الإبداع الفردي المعروف مؤلفه أو مبدعه والأكثر انتشاراً بين الجماهير هو فن شعبي، بل التقى والإبداع والتبني للعمل من قبل الجماعة ومن ثم توارثه واستخدامه ثقافياً خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية، تبعاً لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية، هو الذي يعطى لهذا الفن شعبيته. وسواء أكان ذلك مرتبطاً بدورة الحياة نفسها، أم يخضع للمساومات معينة يمارسها الإنسان خلال دورة الحياة من عمل وراحة.. من استقبال مولود أو توديع إنسان.

ويمكن القول، إن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنشائي أو الإنشائي Productive Thinking مع إمكان الربط بين عملية الإبداع والإنتاج باعتبار أن هذا الإنتاج هو للحك الوحيد الواضح لها.. «فليس هناك معنى لعملية الإبداع.. في العلم على الأقل.. إلا إذا كانت عملية تفكير موجهة نحو هدف خاص، هو حل مشكلة وبلوغ الذروة في إنتاج الأفكار التي تحلها.. ولذا يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الإبداع على الإنتاج، وأن تكون دراسة الإبداع أكثر جدوى في ضوء الإنتاج الإبداعي Product بدلاً من عملية الإبداع..»^(٣١)

والعمل الإبداعي لا يتم في فراغ ولا يمكن تصوره وجود مبدع لا يتسمي إلى جماعة تحمسه لبراعته وتقدم من هبولة،^(٣٢)

التواصل الثقافي

عملية التواصل الثقافي في عمليات الإبداع الشعبي هي التي تعطي لهذا الإبداع واقعته باعتباره إبداعاً شعبياً، أما الإبداع على منوال هذا الإبداع الشعبي أو محاكاته، أو استلهامه، أو تزييف بعض عناصره أو استخدام كل عناصر موضوع ما منه في بناء جديد، أو توزيع أو صياغة هذه العناصر تزييماً أو صياغة جديدين، فإن ذلك، كما أوضحت من قبل، هو استخدام أو استلهام، ولا يندرج تحت لفظ شائع خطأ في حياتنا الفنية وهو لفظ «تطوير». فالفنون الشعبية تتطور بتطور المجتمع، وتتحد بانحدار هذا المجتمع.. لأنها تعبير مباشر صادق وأمين عن واقع المجتمع، وكل ما في هذا المجتمع من قدرات إبداعية.

وحينما نتأملجماليات هذا الفن، نجد أنه له قواعده وقيمه التي تنبع من ذلك.. ولكنها تلتقي، في النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن بأنه تعبير دقيق صادق.

وأي مجال من مجالات الإبداع الشعبي لا يخضع لعملية التقويم الفني الجمالي المطلق فهو ليس بفن وليس بشعبي، أيضاً، في الوقت نفسه.

لذلك كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التي تحدد أشكال وأساليب فنونه الشعبية.

وبنى مجال الفكر والفن، وبها مظهرها الحضارية، كانت الأمثلة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية، ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد^(٣٣)

والمتأمل لأعمال الفنان العربي المسلم، الواسطي، في رسمه المصورة لمقامات الحريري، سوف يشهد التلاقي التام بين هذا الفنان الرائد وبين فنون التصوير الإسلامية.

«رمل الجانب الذي تأثر به الواسطي من مقامات الحريري وأمل عليه تلك المواقف التي اختار تصويرها دون سواها، هو الجانب الأجاذ الذي لفقه إليه.

والحق إن كل إنجاز فني هو تجربة فريدة للفنان الذي أبدعه، هذا إلى أنه يقاس به مدى تخرق المثقلى. ولهذا كان الحكم على البرائع الفنية مرده إلى ما عليه الفن من مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة حيناً وقد يصيب حيناً آخر.

والفنون المرتبة ليست إلا تلك الحلقة التي تربط بين التجارب الإنسانية بأشكالها للموسوعة وبين ما هو مادة في رحم الفكر المساحي أو الفضائي. وليس المضمون الذي يطوى عليه العمل الفني مجرد «الموضوع» أو «الفكرة» فحسب؛ بل هو فرق ذلك بكثير. ومهما كان شأن اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفني لا يوزن باختيار موضوعه، بل يوزن بطريقة تناوله، وكيف عبر الفنان - عن قصد أو عفو - عن غير قصد - عن روح عصره^(٣٤)

ولكل عصر قواعده وأساليبه التي يستلها المجتمع في تحديد أنماط كل فن وإسهاماته دون إغفال للاتجاهات التي خطها السلف، والأساليب التي توارثتها الأجيال. فكل زمان ولته ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنساني رؤيتها وفلسفتها في التعبير عن هذا الوجود... ولقد تميزت الفنون الشعبية بخاصة بهذه القدرة من الحيوية والاستمرارية والتواصل بين الأجيال متوازنة بين ما كان وما هو كائن، ومتراكمة بين مختلف وسائل الإبداع الفني المتنوعة بشكل تكاملي باعتبار أن كل فن من هذه الفنون هو تجويز تكاملي مع الفن الآخر للتعبير عن الإنسان في تواصل الأجيال. يخضع الشكل العام والمختار، في معظم الأحيان، للأساليب والقواعد التي استلها المجتمع

لتحديد إيقاعات شعره، ونظم صيغ كلامه البلاغي، ونسج الإيقاعات بعضها ببعض، في تلاحم عضوي وبنية متكاملة الأنساق، في سياق إيقاعي ونغمي من العلاقات الفكرية والوجدانية، وقواعد الضبط الاجتماعي، في هارمونية متألقة الخطوط والألوان، في تكوين متكامل الغرض والوظيفة والغاية، دون إخلال بالسياق الدخاني لأشكال تعبيره، أو تضارب في نسق هذا التعبير.

والإبداع للشعبي بطبيعته، ليس إبداعاً تلقائياً، بل هو إبداع له قواعده وأساليبه التي تصعد طرازه للتميز بين أشكال الإبداع الفني.. إبداع كل مجتمع يتشكل تبعاً لتلك القواعد الفنية والرؤية الجمالية، التي يحددها كل مجتمع.. وتكمن التلقائية في التلاقي بين الأجيال، حيث تتناقل تلك الخبرة الفنية في إدراك الجمال والتعبير عنه، تتناقل تلقائياً بين الأجيال.

ولذلك تعدد المسميات الفنية لكل شكل من أشكال أداء هذه الفنون سواء أكانت تشكيلة أم تعبيرية، لا تتوسل بالمسميات والمسموسات المادية، أو مما يندرج تحت مصطلح الثقافة المادية.. أو كان هذا التعبير الفني يتوسل بالفكر والوجدان فيما يندرج، أيضاً، تحت مصطلح الثقافة العقلية والروحية، باعتبار أن الإنسان يتمتع بكفايات ثلاث، هي الحصن باعتباره مصدراً أولياً في معرفة الإنسان لما حوله، والعقل باعتباره مجالاً لإدراك دلالات ما يحسه، أو يستلججه، أو ما يتأمله ويستتبطه، والوجدان باعتباره عملية شعورية لكل ما يحس وما يدركه، أو ما قد يفرق حواسه وإدراكه؛ فيتحقق له معرفة خاصة، من خلال عملية شاعرية ورؤية صوفية يرى بها ما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر. وهي بطبيعتها، حالة ذاتية للإنسان الفنان.

عالم الإبداع الفردي والإبداع الشعبي

ومن هنا، كان موضوع اللقاء بين عالم الفن الإبداعي الفردي، وعالم الإبداع الفني الشعبي هو القدرة على التعبير عن الإنسان والوجود. حينما يكون موضوع الإبداع الفردي هو الجماعة الإنسانية بمعطياتها الفنية، وأن يكون الاستخدام في الإبداع الشعبي هو استخدام جماعي ونغمي وجمالي في آن.

ولأن كان للفن بطبيعته، وباستمراريته، وبمدارسه المتعددة وإسهاماته المتنوعة هو عملية تراكمية متخلجة للتركيب في بنية ثقافية إنسانية واحدة، فإن الفن الشعبي وإن خضع للعملية التراكمية في تاريخ الفن بعامه، إلا أنه يتمتع بحيوية وتواصل ثقافي؛ لأنه بطبيعته وموضوعه ووظيفته.. فن حياء..

- ١ - هيريت ريد، تربية للنوق القلي، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٣٠.
- ٢ - توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين، ترجمة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر، ج ١: ١٩٧١، ج ٢: ١٩٧٢، ج ٣: ١٩٧٢، ج ٤: ١٩٧٢، ج ٥: ١٩٧٢.
- ٣ - Adolph Reinhardt. "Art as Art". Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues. California: Wadsworth Publishing Company, 1971. pp 20 - 23.
- ٤ - راجع، جرابيس بيرنكوي، الفيلسوف وفن التوسيع، ترجمة د. فؤاد تكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٥ - د. ثيريت عكاشة، الزمن وتوسيع النظم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص ١٠.
- ٦ - المرجع السابق، ص ١١.
- ٧ - د. ثيريت عكاشة، المرجع السابق، ص ١١.
- ٨ - Claude Levi- Strauss. The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology. trans. Doreen Weibtmann. Harper Colophon Books, 1975. pp 28-29.
- ٩ - Marcel Griaule. "African Art". Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. ed. Rene Huyghe. London: Paul Hamlyn, 1967. p 81.
- ١٠ - Jamake Highwater. Arts of the Indian Americans: Leaves from the Sacred Tree. N.Y. : Harper & Raw Publishers, 1983. p73.
- ١١ - الكزالدر كراب، علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب الحرى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٨.
- ١٢ - قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة في التراث التاريخي العربي، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٥١.
- ١٣ - قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١.
- ١٤ - Raymond charmet. Concise Encyclopedia of Modern Art. ed. Roger Brunyate. Glasgow: Collins, 1972. p 3.
- ١٥ - راجع، صفوت كمال، للأعمال الثقافية في الإبداع للشعب المصري، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، السجل الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.
- ١٦ - راجع، صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية في الكويت، بكتاب، الفن التشكيلي في الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٢.
- ١٧ - Oskar kokoschka. My Life. trans. David Britt. London: Thames & Hudson, 1974. p 7.
- ١٨ - Titus Burckhardt. Art of Islam: Language and Meaning. England: World of Islam Festival Trust, 1976.
- ١٩ - راجع، مصر الإسلامية، الهيئة العامة للاستعلامات، ص ٧٧ - ٧٩.
- ٢٠ - راجع، عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامي، شبابيك الفن وزخرفتها، مجلة للفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١، ص ٨٥ - ٩٢. وكذلك: د. عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الناطقين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٢١ - Pearl Binder. Magic Symbols of the World. N.Y.: Hamlyn, 1972.
- ٢٢ - Munro S. Edmonson. Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature. Holt, Rinehart & Winston, 1971. p 6.
- ٢٣ - Horace Beck. Folklore & the Sea. U.S.A.: Wesleyan University Press, 1977.
- ٢٤ - راجع: صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت، ط ١، ١٩٨٦، ط ٢، ١٩٩١.
- ٢٥ - راجع: قصة القزاعي، أماني البدر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥.
- ٢٥ - The Heroic Process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic. eds. Bo Almqvist & others. Dublin: The Glendale Press, 1987.

- ٢٦ - سلسلة دراسات للتقدم في الأنثروبولوجيا الموسيقية، *Progress Reports in Ethnomusicology: Music Whenever*،
Department of Music, University of Maryland, Baltimore, U.S.A.
- ٢٧ - راجع، مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصري المعاصر من خلال لغة الشكل في الفن الشعبي، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ - لم تشر بعد.
- ٢٨ - راجع، محمد ناجي ١٨٨٨ - ١٩٥٦، إعداد عز الدين نجيب، عصمت دوسلاشي، نبيل فرج، وزارة الثقافة، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، ص ٧٧.
- ٢٩ - لزيادة التوسع في مناقشة هذا الموضوع راجع: Morse Peckham. Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts. N. Y.: Schocken. Books, 1973. pp 61 - 62.
- ٣٠ - لزيادة التوسع في ذلك راجع كتابنا: منحنى دراسة للفولكلور الكويتي، مرجع سابق، ص ١٣٦ وما بعدها.
- ٣١ - حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص ٥٠ وما بعدها.
- ٣٢ - المرجع السابق، ص ١٩١.
- ٣٣ - عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص ١٧٣.
- ٣٤ - ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصر، دار الشرق، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٨.

المراجع العربية

- ١ - الكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٨.
- ٢ - توماس مولرو، التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو ذرة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر، القاهرة، ج ١، ١٩٧١، ج ٢، ١٩٧٢.
- ٣ - ثروت عكاشة، الأزمن وسبوح النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠.
- ٤ - ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصر، دار الشرق، القاهرة، ١٩٩٢.
- ٥ - حمزة الزرقاقي، أغاني البحر، دراسة فركتورية، دار ذات السلاسل، الكويت ١٩٨٥.
- ٦ - جرابويس بورتوي، الليتسرف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٧ - حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩.
- ٨ - صفوت كمال، التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي المصري، مجلة للفن المعاصر، أكاديمية للفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.
- ٩ - صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية في الكويت، بكتاب: الفن للتشكيل في الكويت، لشركة للدراسة للاستشارات، الكويت، ١٩٨٣.
- ١٠ - صفوت كمال، الكتابات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت ط ١، ١٩٨٦، ط ٢، ١٩٩١.
- ١١ - عبد العزيز مرزوق، الفنون الإنشائية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٤.
- ١٢ - عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامي، شهابيكه القتل وزخرفها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١.
- ١٣ - عز الدين نجيب وآخرون (إعداد)، محمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، وزارة الثقافة، للمركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة.
- ١٤ - عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩.
- ١٥ - قاسم عهده قاسم، الرؤية المعمارية للتاريخ، قراءة في للفترات التاريخية، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥.
- ١٦ - قاسم عهده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر، رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦.
- ١٧ - مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصري المعاصر من خلال لغة الشكل في الفن الشعبي، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ (لم تشر بعد).
- ١٨ - هيرتس ريد، تربية الذوق الفني، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة.
- ١٩ - الهيئة العامة للاستعلامات (نشر)، مصر الإسلامية، القاهرة.

- 1- Almqvist, Bo, & others (eds). *The Heroic process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic*. Dublin: The Glendale, press, 1987.
- 2 - Beck, Horace. *Folklore & the Sea*. USA: Wesleyan University Press, 1977.
- 3 - Binder, Pearl. *Magic Symbols of the World*. N.Y.: Hamlyn, 1972.
- 4 - Brunyate, Roger (ed.). *Concise Encyclopedia of Modern Art*. Glasgow: Collins, 1972.
- 5 - Burckhardt, Titus. *Art of Islam: Language and Meaning*. England: World of Islam Festival Trust, 1976.
- 6 - Edmonson, Munro S.. *Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature*. Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- 7 - Highwater, Jamake. *Arts of the Indian Americans: Leaves from the Sacred Tree*. N.Y.: Harper & Row Publishers, 1983.
- 8 - Huyghe, Rene (ed.). *Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art*. London: Paul Hamlyn, 1967.
- 9 - Kokoschka, Oskar. *My Life*. David Britt (trans.). London: Thames & Hudson, 1974.
- 10 - Levi- Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*. Doreen Weigbtman (trans.). Harper Colophone Books, 1975.
- 11 - Peckham, Morse. *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts*. N.Y.: Schocken Books, 1973.
- 12 - Progress Reports in Ethnomusicology: *Music Wherever, Whenever*. Department of Music, University of Maryland, Baltimore, U.S.A.
- 13 - Reinhardt, Adolph. *Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues*. California: Wadsworth Publishing Company, 1971.



قراءة جديدة فى الليالى

الليلة الواحدة بعد الألف

فاروق خورشيد

لم تكن المصادفة وحدها هى التى جعلت الليلة الواحدة بعد الألف من الليالى تجمع بين نهاية ألف ليلة وليلة نفسها، وبين نهاية آخر حكاياتها الممتعة، وهى حكاية معروف الإسكافى. ففي حكاية معروف الإسكافى، على بساطتها وعلى ما تمتلئ به من سذاجة فى الحدث، وتحديد فى الشخصيات، واعتماد على القوى الخارقة فى الخروج من مأزق تقع فيها شخصياتها، وتبدو مستحيلة الحل.. ما يجعلنا نعيد النظر فيها من منظور احترام الفنان الكاتب، واحترام الكتاب العالمى، واحترام الأدب الشعبى العربى بعامة.. ومن هنا، كان لابد من قراءة جديدة لها..

عن الجادة، كما حاول أن يفهمها أصحاب العقول المصمتة، والرغبات الجنسية المكبوتة.. ولكنها غير بريئة من الناحية الفنية بقهى، خلف السطح الساذج والبرئ لحكاياتها، تعمل من القضايا الفنية ما ولد لها مكانتها العالمية؛ فكل قصة تعمل من القضايا الاجتماعية والسياسية والفلسفية، ما حمل للعالم رسالة حضارة تدافع عن الإنسان، وتخوض فى القضايا التى تعرق ثقوفه وتقدمه باستشراف فنى، سبق - فى كثير من الأحيان - أعظم الأعمال الأدبية العالمية التى تصدت للقضايا نفسها وعالجتها..

والقراءة الجديدة لليالى تعنى أننا لا نعرف بالسذاجة التى نعددها الكاتب حتى يخفى حقيقة القزل الذى يريد أن يقدمه إلى الداس. وتعنى، أيضاً، أننا لا نعرف بالتعجلات المتعجلة السابقة التى نظرت إلى الليالى باعتبارها كتاب تسلية وإثارة ومتعة.. أضافت إليها بعض العقول المصمتة مقولة أنها (غير بريئة). والليالى - باعتبارها عملاً فنياً متميزاً، شق طريقه إلى العالمية بجدارة - ليست بريئة بالقطع. ولكنها بريئة بالقطع، أيضاً، من تهم الإثارة الجنسية والإباحية والخروج

وعلى هذا، فسُكرَاءُنا في الليلة الواحدة بعد الألف، وهي آخر الليالي التي قضتها شهرزاد في مخدع شهریار، تمنى له في حضور أختها دنيا زاد حكاياتها التي استغرقت ألف ليلة، قبل هذه الليلة الأخيرة.. تستهجن رفع قناع البراءة والسذاجة التي تمدهما كتاب للليالي؛ لنحاول أن نضع ألبينا على ما حاول هؤلاء الكتاب إخفاؤه إلا لأصحاب القدرة على الفهم والمعرفة.. وكان أمل كتاب الليالي أن يكون كل قرائها من أصحاب هذه القدرة على الفهم والمعرفة، إلا - بالطبع - القراء من أصحاب القدرة على التسرع والمصادرة.. وقد كان في إيمان كتاب الليالي أن هؤلاء سيكتفونهم السطح البرزق والسطر، ولن يفرصوا أبداً إلى الأصصاق المشحونة بالفكر والروى الناضجة اجتماعياً وسياسياً وفلسفياً أيضاً.

وهذه الحكاية - معروف الإسكافي - التي انتهت مع الكتاب في الليلة الواحدة بعد الألف، بدأت قبل هذا منذ الليلة تسعمئة والثلثين وثمانين، أو منذ نهايتها على وجه التحديد - فقد بدأتها شهرزاد بعد أن أنهت حكاية (عبدالله بن فاضل عامل البصرة مع أخوية)، وأكملت ليلتها هذه التي لم تنته بانتهاء هذه الحكاية.. واستمرت من ص ٢٨٨ من المجلد الرابع من طبعة صبيح وحتى نهاية حكايات الكتاب في صفحة ٣١٨. وبدأتها بقرولها: (وما يحكى أبها الملك السعيد أنه كان في مدينة مصر المحروسة رجل إسكافي يرفع الزرارين القديمة وكان اسمه معروفًا، وكان له زوجة اسمها فاطمة ولقبها العرة، وما نصوبها بذلك إلا لأنها كانت فاجرة شرانبة كثيرة الفتنة، وكانت حاكمة على زوجها، وفي كل يوم تسبه وتلحنه ألف مرة، وكان يخشى شربها، ويخاف أنلها، لأنه كان رجلاً عاقلاً يستحي على حرصه، ولكنه كان فقير الحال، فإذا اشتغل بكثير صرفه عليها، وإذا اشتغل بقليل انتقمته من بدنه في تلك الليلة، وأعدته العاقبة).

نحن أمام بداية طريفة لحكاية رجل فقير إسكافي، وهو لا يصنع الأحذية، إنما هو يرفع الأحذية التي بليت بعض أجزائها، فرزقه إذن محدود، وخاضع للظروف، وزوجته امرأة سليطة متسلطة تركبه بالأذى في رزقه ويدنه وكرامته على السواء. وشهرزاد تعرف أن هذه البداية وحدها كفيلا بإثارة فضول شهریار، فيذكرها الصباح بعد المقدمة مباشرة، لتبدأ في أحداث الحكاية في الليلة التالية - والحكاية نفسها في بساطة هذه البداية التي قدمت لها.. فالزوجة الفقيرة المشاكسة تطلب من زوجها الفقير المسالم (كثافة بصل النحل) .. وهو هم صغير

لأسرة فقيرة، وقد يثير الضحك، وقد يدعو إلى السخرية، ولكن هم كبير بالنسبة إلى الإسكافي الذي يعانده الحظ فلا يحظى من الزبائن بما يوفر له حق الكثافة بالعمل النحل.. ويعنف عليه الكفافي حين يراه باكياً محسراً يقرب الكثافة في محله فيعطيه الكثافة، ولكن بعمل القصب لا بصل النحل، بالأجل حتى يرزقه الله فيسدد ثمنها، وأضاف إليها الجبن والخبز كراماً منه وتعاملاً.. ولكن هذا كله لا يلقى إلا الغضب والسفاهة من الزوجة الشرسة، أو (العرّة) كما أسماها مؤلف الحكاية، التي ترفض أن تأكل الكثافة بصل القصب، وتطاول عليه بالضرب وتكسر له أجد أسنانه، ويرد عليها بصريفة خفيفة، فتفسك لحيته وتصبح حتى يجتمع عليها الجيران، ويحاولون قتلها، وتطويب خاطرهما. وتظاهر بالرضا، ولكنها لا تأكل الكثافة، وفي الصباح تكروعه من جديد، فيخرج على وعد أن يأتي لها هذا اليوم بما تريد، ولكنه ما يكاد يفتح الدكان حتى يجد حراساً من طرف القاضي يسوقونه إلى مجلسه. وهناك يفاجأ بزوجه التي شكته إلى القاضي، تقم الدنيا وتقعدها وهي واقفة تنكي، وتدعي أنه كسر له سنة وكسر ذراعها، ومرفقها ملوث بالدم. ويستجوبها القاضي، ويفهم المرفق فيصحب بينهما وبأمرها أن تطيع زوجها، وأن لا تثقل عليه. وتذهب الزوجة إلى منزلها، ويذهب هو إلى مكانه، ولا يرسل القاضي يطلبون منه الخدمة، ولا يجد أمامه إلا أن يبيع أدواته ليندفع لهم من ثمنها ما يريدون. ولكنه ما يكاد يعود إلى الدكان حتى يجد رسل قاض آخر يطلبونه للملوث بين يديه، إذ راحت زوجته واشتكته مرة أخرى إلى قاض آخر.. وأمام القاضي الجديد يحكى معروف الإسكافي ما فعلته به زوجته، ويؤكد القاضي من صدق حكايته عندما يستمع إلى سفاهة هذه المرأة السليطة، ويظهرها القاضي الجديد، ويدفع معروف سعي الرسل، ولم يبق معه من ثمن عدته التي باعها سوى ثمن الخبز والجبن، وإذا يعود بما اشتراه إلى الدكان يفاجأ بمن يخبره أن (أبو طوق) رسول الرأى يبحث عنه لأن زوجته قد اشكته إلى الباب العالي.. وتضيق الدنيا في عيابه، فيفلق الدكان ويهيم على وجهه في شوارع مصر المحروسة حتى يصل إلى باب النصر، وينزل عليه السطر حتى تبطل ثيابه فيلجأ إلى (حاصل مهجور من غير باب) وجسده يقطر ماء المطر، وعيونته تسفخ دموعها، وهو يدعو الله أن يبعده عنها في بلاد بعيدة لا تصل إليها يداه ولا يصل إليها لسانها.

وتترك معروفًا في موقفه هذا، كما يفعل قصاص الليالي بأبطالهم، ونقف نحن وقفة قصصيرة عند هذا الجزء من الحكاية..

نحن هنا في قاع المجتمع المصري؛ فنحن نلمس الفقر المتعمق، ونعيش أحلام الفقراء في الكفالة أم عمل نحل، وهي معتمدة عليهم.. ونحن نلمس الجهل الكامل في سلوكيات الأزوجة السليطة، وانقياد هذا الحرفي للفقير وعجزه أمامها.. ونحن نلمس الخوف من السلطة، أو الباب العالي، حتى يهرب معروف إذا ما وصل الأمر إلى استدعاء (أبو طوق) له، فهذا لا آمن، ولا عدالة..

ولكننا، في الوقت نفسه، نلمح مجموعة من القيم التي يميز بها هذا المجتمع.. منها التعاطف والتكافل؛ إذ يعطى الكفائي لمعروف لا ما تطلب الزوجة وحسب، ولكنه يعطيه أيضاً الجبن والخيز، لحين ميسرة.. وإذ يقف الجبران كله إلى جراب معروف، ويشهدون لصالحه أمام القاضي.. وإذ يسرع أحد الجبران ليحذره من (أبو طوق) ويحثه عنه.. كما نحس نوعاً من الاطمئنان إلى عدالة القضاة، وصدق تفهمهم لقضايا هذا المجتمع الفقير، وما يسوق الفقر والجهل إليه من تشوهات في السلوك، وقصور في الرؤيا..

هذه الصورة لتقاع (مصر المحروسة) تشي بصفوط قاهرة بعانيها الباحثون عن الرزق من أبناء الحرف، تجعل حياتهم كلها بيد القدر، وتجعل الرزق دائماً على الله.. إن جاء أكلوا، وإن لم يأت فهم لا يمكن إلا الصبر وبكلتهم في حالة طعن دائمة تزدى إلى الصجر الذي يتبدى في سلوك المرأة السليطة التي لا تجد متنفساً لهمومها إلا بأن تكون هي أيضاً قوة مضاعفة تزيد من أعباء الزوج السلطان.. ولكن الكاتب يقدم كل هذا في صورة ساخرة تثير الضحك والكامرة قبل أن تثير الشفقة والراء.. وهي صورة تقدم في مقابل صورة أخرى لمجتمع التجار والأثرياء سراً بعد حين.

القراءة الأولى، لهذا الجزء من القصة، ترسم صراعاً بين معروف وفاطمة؛ هو غير قادر وهي تريد ولو شيئاً صغيراً من طرائف الحياة المتجسدة في أكل حلو غالي الثمن على من له مثل إمكانياته.. ولكنه يصارع من أجل تحقيق هذه الغاية الصغيرة، ويفشل، وتدر فاطمة تحذبه، وتغ عليه، وتسوقه من قاضٍ إلى قاضٍ حتى تصل إلى الباب العالي نفسه.

ولكننا في القراءة الثانية، لهذا الجزء من القصة، نستطيع أن نقول إن هذا الصراع يدور في أعماق معروف نفسه وأن دور فاطمة (المرأة) فيه، هو أن تجسده تجسداً درامياً واضحاً؛ فهذا الحرفي المكافح في صدق ودأب يحجز عن أن يوفر لنفسه ما يمكن أن تصيب إليه من متع متاحة لغيره، ولكنها محرمه عليه، بعيدة عن متناوله. حتى حين يلجأ إلى

اقتراضها من صانعها يعطيه إياها ناقصة وفي حدود ما قدر له لا أكثر.. فالكفائي يعطيه الكفالة حقاً، ولكن بسكر القصب لا بسكر العمل ومعها الخبز والجبن - قدره المحتوم - فالزوجة هنا تجسد للفن الأمارة، غير الراضية، غير القانعة، والتي تركبه بطلانها التي يحجز عنها، ثم تركبه بلومها، وعقابها اللئيم له على عجزه وسوء حاله، ويتحد الاثنان معاً، هو ونفسه في الشكوى من قاضٍ إلى قاضٍ، والقاضي يفهم ويصحب، ولكنه لا يغير من الواقع المعاش والمفروض شيئاً.. ومن قاضٍ إلى قاضٍ تصل إلى الباب العالي، وهذا شك في جدوى الشكوى وجديتها، فيهرب من كل شيء وأول هذه الأشياء ذلكة نفسها.. وليس من شك في أن هروبه إلى باب اللصر يحمل مغزى هاماً، فهذا آخر المدينة، كما أنه مكان المقدرة الملوثة بأحوال تضم القبور.. في باب اللصر يقف عارياً مبتلاً بماء الفطر، غارقاً في دموع تعاسة ويهتف من أعماق قلبه (سألك يا رب أن تقيض لي من يرسلي إلى بلاد بعيدة لا تعرف طريقي فيها) - وبطريقة الليالي السحرية الأسرى يتم تحقيق أمنية، فينشئ الحافظ عن مراد جلي هو (عاصر هذا المكان) تأخذ الشفقة عليه، ويحزنه بكاءه ويؤسره؛ فيعرض عليه أن يحقق أمنيته التي طلبها، وأن يحمله إلى بلاد لا تعرف زوجته له فيها طريق.. وبالفعل (ركب - فوق ظهره - وحمله وطاره به من بعد العشاء إلى طلوع الفجر، فأثقله على رأس جبل عال. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح).. من بعد العشاء إلى طلوع الفجر.. أي ليلة نوم كاملة بالنسبة إلى حرفي كادح كمعروف، هي أيضاً نهاية الليلة للثلاثة والثمانين بعد التسعمسة من ليالي شهرزاد... فكل من معروفاً نام ليلة، كما أن شهرزاد سكتت ليلة.. وأصبح الصباح فوجد نفسه على رأس جبل عال يواجه مدينة بعيدة، وأصبحت هي لدولها حياة يومها، وتستعد لتستأنف حكايتها لشهرزاد في الليلة الرابعة والثمانين بعد التسعمسة... على كل حال، سواء أكانت ليلة نامها معروف، أو كانت نقتله حمله فيها السارد، فنحن آخر الأمر أمام ولادة جديدة للبطل.

والولادة الجديدة للبطل، في الأدب الشعبي بعمامة، تعني عملية انتقال من مرحلة في الرواية إلى مرحلة أخرى، وتعني أيضاً تغيراً في وجود البطل من معنى ورمز، إلى وجود آخر للبطل يشي بمعنى آخر ورمز آخر.. فوجود الحدث الخارق، والذي يتم دائماً بناءً على وجود قوة خارجية مؤثرة وفعالة، تعني، بالضرورة، وجود متغير مهم وفعل في سياق العمل الفني، وفي سياق حياة البطل الذي يدور حوله هذا العمل الفني..

تمكى شهزاد في نيلاتها الجديدة الرابعة والخمسين بعد التسمعة عن حيرة معروف الإسكافي حين نزل من الجبل إلى المدينة الجديدة والغريبة عليه - (قرأى فيها مدينة بأسوار عالية، وقصور مشيدة، وأبنية مزخرفة، وهي نزهة للناظرين) - ونزل يحول في أنحاء المدينة فأخذ الناس يتأملونه في دهشة لغريبة ملابسه واختلاف زيه.. وإذ عرفوا أنه من مدينة مصر اندهشوا لأن بلبهم وبيلها مسورة سنة كاملة، ويحتمونه بالجنون، ولكنه يخرج لهم خبز مصر الذى اشتراه بالأمس بما بقي معه من ثمن (العدّة) التى باعها، فإذا هو ما زال طويلاً.. ويختلون حوله، ويديرون الجدل واللغط إلى أن يمر به تاجر غنى حوله اللعيب، فيفترق الناس من حوله ويسحب إلى داره ويسأل عن مكانته، ويضع أمامه من الطعام ما لا يعرف وما لم يرقى حياته كلها.. وبينما معروف يأكل والتاجر يسمع منه حكاياته يدرك شهزاد الصباح فتصمت عن الكلام المباح وتكلمى الليلة الرابعة والخمسين بعد التسمعة.. وكأنها ليلة بين حدثين ووقفة بين حياتين.. وسلاحظ أن الناس في المدينة الجديدة لا يصدقون أن هذا الغريب الواصل جاء من مدينة مصر، فهو غريب الزى، غريب المظهر رغم ما معه من خبز طوى من خبز مصر، ورمح إصراره على تأكيد قضيتيه. أما هذا التاجر الذى التقطه وجماعه وأطعمه فلم يكن اهتمامه من فراغ، ويتصنع هذا من الحوار الذى دار بينهما أثناء أكل معروف، فهو من مصر، بل هو من الحمى نفسه الذى ولد فيه معروف وهو حى الدرب الأحمر، ومعروف يعرف أباه وإخوته، وكان صديقاً للأخ الثالث الذى أخفى من مصر من زمن وهرب من أهله إثر علقه أخذها من أبيه لشقارته وسرقته أموال الكنائس. ويؤكد معروف أن هذا الأخ، وهو حسن، هرب من عشرين عاماً، ويؤكد له التاجر أنه هو حسن نفسه، وقد قاده قدامه إلى هذه المدينة واسمها عجيب وهو (اختيان الخن) ويقول: (روايهم وأتلون للغير ويدلونهم، وكل ما قال يصدقونه، فقلت له أنا رجل تاجر وقد سبقت الحملة - يعنى القافلة التى تحمل بضائعه - ومرادى مكان أنزل فيه حملتى - فصدقونى وأخلوا لى مكاناً.. ثم إنى قلت لهم: هل فيكم من يداينى ألف دينار حتى تجعى حملتى أرد له ما أخنته منه، فأبى محتاج إلى بعض مصاليح قبل دخول الحملة.. فأعطونى ما أرتيت..). وصار حسن التاجر يتاجر بأموال الناس التى أخذها منهم ويرد لهم من الربح الذى يحصل عليه، ويحسن معاملتهم، ويتصدق على الفقراء حتى احتل مكاناً مرموقاً بببلهم.. ثم يقول له ملخصاً خبرته الجديدة فى هذه المدينة (اختيان الخن): (واعلم يا أحنى أن صاحب اللبل يقول: الدنيا

فشر وحيلة.. والبلاد التى لا يعرفك أحد فيها مهما شئت فقلل فيها).. ثم يصحبه أن لا يقول لهم الحقيقة فهم لن يصدقوه، وخاصة إذا حكى لهم حكاية العفريت الذى حمله إلى هذه البلاد.. ثم يضع له خطله التى يمكن له أن يعيش بها فى المدينة طبقاً للقاعدة الجديدة التى استلها له، فهو سيطرته ألف دينار، وسيجلس فى السوق وسط التجار، فإذا مر عليهم معروف وقد ارتدى لبس التجار الأكرباء الذى سيعيره حين إياه، فيسوقم له ويعطلمه أمامهم ويحييه ويسأله عن حملته فير تاجر كبير معروف، يملك تجارة كبيرة لا شك أنها ستبته إلى المدينة، وعلى معروف أن يبيد معرفته بكل أنواع الأنفة، وكل أنواع التجارة الأخرى، ثم عليه، أيضاً، أن يصدق بسخاه أمام التجار، حتى يعرّف قدره بين الناس. وعلى هذا الاتفاق للغريب القائم على الكذب والاحتيال يدرك شهزاد الصباح فى الليلة الخامسة بعد الثامنة والتسعين، فتصمت عن الكلام المباح..

وهذه الليلة الخامسة والخمسين بعد التسمعة تحكى أشياء كثيرة فى عمق البداء اللئى للسمعة.. فمعروف يجد، فى هذه المدينة المجهولة، صديقاً قديماً عرفه منذ عشرين عاماً، وهو صديق عاش فى مصر المحروسة عكس حياته، إذ كان صبيّاً شقيّاً يسرق ويعاقب على سرقته حتى الهرب، وهو صبي لا يقيم لقيم وزناً لأنه كان يسرق من الكنائس، وهى بيوت الله، ولا يجد، فى هذه السرقة، غضاضة، طالما أن هذه البيوت تكلمى للأخريين من النصارى.. وهو صبي يستعمل خلياته هذا فى هذه المدينة، فإذا هو ينجح، ويشرى، ويحتل مكاناً رفيعاً، لا من ناحية المال وحسب، وإنما من ناحية المكانة الاجتماعية أيضاً.. فمعروف - الرجل الذى عاش صادقاً لا يعرف إلا كسب يده، وما يأتيه من مال بعد الجهد والعلم، ولا يقول إلا الصدق لنفسه ولأمرأته وللناس - يرى فى هذه المدينة التى تفتنه إليها المارد (اختيان الخن) هذا الصديق القديم الذى نجح لأنه عاش الكذب والاحتيال، واستغل مال الناس وطبيعتهم، وتقتهم الزائدة فى كل ما يقوله الغريب، واسم المدينة نفسه (اختيان الخن) يأتي من (الخن) أو السهر ومن الاختيان أو الإصهار، ففى اسم المدينة ما يشى بعلاقة الأزواج أو المصاهرة بين مصر المحروسة، وبين هذه المدينة التى وجد نفسه فيها.. ويقول ابن منظر فى لسان العرب: (قال أبو منصور: الخنزرة المصاهرة، ويقول ابن شميل: سميت المخالطة مخالطة وهى المصاهرة، لاتقاء الختانتين معاً).. فهل هى مصاهرة بين المدينتين، أم هى المدينة نفسها؟، ومعروف لم يغادر مصر المحروسة إلا إلى مصر المحروسة، وهذا الذى

يعيش فيه جزء آخر من مدينته نفسها التي عاش في قاعها؛ حيث ينطبق المثل الذي ذكره له للتاجر حسن (الدنيا فشر رحيلة، والبلاد التي لا يعرفك أحد فيها، مهما شئت فاقبل فيها).. والرجل الذي خرج باكياً من باب اللصير يسمع الدرس، ويمشي، وتحتى شهرزاد ابتداءً من الليلة لاسداسة والثمانين بعد التسعمئة حكاية هذا التحول الجديد في حياة معروف الإسكافي.. فمعروف لا يسور على نصائح التاجر حسن وحسب، بل يتفوق عليه؛ فهو يهرج تاجر المدينة بحديثه عن (الحملة) التي ينتظرها، والتي ستلحق به إلى المدينة - كما يبههم بترديده ما حفظه من حسن عن أنواع الأقمشة والتجارات وما يسليه للسائلين الفقراء من هبات.. ثم يهرج حسناً نفسه بمقدار الثقة التي زرعه في نفوس تاجر المدينة به ويندله، ويعرفته بالجواهر اللينة والمعادن الغالية، حتى استطاع، بحكم هذه الثقة، ويحكم استغلاله لجشعهم وحبههم للربح السريع، وما وعدهم به بأن يرد الدين مضاعفاً، أن يأخذ أموالهم.. ثم أذهل حسناً أيضاً، بأنه لم يفعل فعله الذي كاه له، أي إنه لم يتاجر بهذه الأموال التي يستعيرها من للتجار، بل يتصدق بها جمعوا، ويهدرها بذرًا على الفقراء والساكين، دون حساب أو خوف.. إنما هو يعد ويزيد من وعوده، ويتعزز ويزيد من اقتراضه، ويهز المال ويلفقه ويزيد من تبذيره وإفلاقه.. والتجار الذين يقرضونه كلهم أمل في أن يستردوا أموالهم حين تصل (الحملة) للمروعة والمرتجاة إلى مدينتهم.. ولكن حسناً، وحده، هو الذي يعرف أن لا حملة هناك، وأن أموال التجار ضائعة لا محالة. وحين يولاج حسن معروفاً في الليلة السابعة والثمسين بعد التسعمئة يفاجأ بأن معروفاً يكرر له الكلام نفسه الذي يقوله لئلا. ويزيد عليه التأكيد بأنه سيرد الناس نفودهم مضاعفة حين تصل الحملة.. ثم يقهجه بتعاليه عليه وسفريته من سداخته. ويحذر للتاجر حسن الذي يحسن أن معروفاً قد تفوق عليه في أكاذيبه وخداعه، ويقول لنفسه: (أنا شكرته سابقاً، ولأن ذممته الآن، سرت كاذباً، وأول في قول: من شكر وُذِم، كذب مرتين..). وحين التقى بالتجار الذين يشكون إليه مما طلة معروف يقول لهم متحايلاً أن يخرج هو من المأزق الذي وضع نفسه فيه، ناجياً بنفسه: (أنا استحي منه ولي عنده ألف دينار ولم أندر أن أكلمه عليها، وأنت لما أعطيتهم ما شارونوني، وليس لكم على كلام، فاطلبوا مالكم منه، وإن لم يصكم فأشكروا إلى ملك المدينة، وقولوا له إنه تصاب، وتصيب علينا، فإن الملك بخلفكم منه).. فحين، إذن، أمام نقطة تحول جديدة في القصة؛ النقطة التي يواجه فيها معروف نتيجة ما قدمت بذناه

من كذب ونصب واحتيال - ونحن منذ الليلة الثامنة والثمانين بعد التسعمئة وحتى الليلة الثانية والثمسين بعد التسعمئة نعيش حكاية متكاملة من حكايات ألف ليلة التي تتحقق فيها كل السمات الفنية والحرفية المتبعة في حكايات الليالي.. فالملك جشع طماع، والوزير جشع شكاك، والحكاية حين يحكيها للتاجر أسامهم، تكبر في الملك جشعه وطمعه، وتثير في الوزير جشعه وشكه.. والذي تثار للطمع والشك هو كرم للتاجر الذي يشكون منه؛ فهو قد استدان ستين ألف دينار ورعها كلها على الفقراء بسخاء معدوح لا شك.. ويقول الملك: (ما لم يكن هذا التاجر عنده أموال كثيرة ما كان يقع منه هذا التكرم كله، ولا بد أن تأتي حملته، ويجمع هؤلاء التجار عنده، ويلق عليهم أموالاً كثيرة، فأنا أحق منهم بهذا المال، قمرادي أن أعاشره، وأتردد إليه، حتى تأتي حملته، والذي يأخذه منه هؤلاء التجار أخذه أنا، وأزوجه ابنتي، وأضم ماله إلى مالي).. ويحذر الوزير، لكن الملك يصبر، ويقرر أن يمتحنه بأن يعرض عليه جوهرة ثمينة فيرى هل سويرفها ويعرف ثمنها، أم هو جاهل لا يعرف قدرها، فيصدق عليه شك الوزير، ويكون نصاباً يعاقب على احتياله ونصبه. ولكن لقاء الملك بمعروف يسفر عن اقتناعه الكامل به، بل هو يضغط على الجوهرة بإبهامه فتشطم، ويسخر من الملك؛ إذ يسمى هذه القطعة من المعدن التي لا تساوي غير ألف دينار جوهرة، بينما الجواهر الحقيقية لا يقل ثمن الواحدة منها عن سبعين ألف دينار. ويهرج الملك ويهت الوزير، ويصر الملك على أن يزوج هذا التاجر الثرى الكريم ابنته، ويأمر وزيره أن يتوسط في أمر هذا الزواج.. والوزير نفسه في حيرة من أمره؛ فهو قد كان طامعاً في زواج ابنة الملك، وتولى الملك في المدينة بعد موته.. ولكنه مع هذا يفتاح معروفاً في رغبة الملك ويفاجأ بأنه يحتاج بأن حملته لم تصل ويقول: (ولكن يصبر على حتى تأتي حملتي، فإن مهر بذات الملوك واسع، ومقامهم أن لا يهز إلا بمهر ياسب حالهم، ولي في هذه الساعة ما عندي مال، فليصبر على حتى تجي الحملة، فالخير عندي كثير. ولا بد أن أرق صدقاتي خمسة آلاف كيس، وأحتاج إلى ألف كيس أفرقها على الفقراء والساكين ليلة الدخلة، وألف كيس أعطيتها للذين يشربون في الزفة، وألف كيس أعمل بها الأطعمة للمساکر وغورهم، وأحتاج إلى مائة جوهرة أعطيها للملكة صبيحة ليلة المرس، ومائة جوهرة أفرقها على الجوارى والخدم، وأعطي كل واحدة جوهرة تعطيها لعمام العروسة، وأحتاج أن أكسو ألف عريان من الفقراء، ولا بد من صدقات، وهذا شيء كثير لا يمكن إلا إذا جاءت الحملة..). ويهرج هذه

الزحمة من العطايات الملك حين نقلها إليه الوزير، فوبخ الوزير على سابق شكه فيه، ثم يأمره أن يحضره إليه ليلتي به وجهاً لوجه.. فإذا ما التفتا لتدفع الملك، في حماس الجشع الذي رأى أمامه حلم ثروة مقبلة، يفتح خزائنه وقلبه وبلته أمام معروف، ويطلب منه أن يفعل ما يشاء بخزانة الملك حتى تخرج (الحملة) ويصعد ما أخذ، فقد وهبه ابنته، ويشرفه أن يتزوج مثله من مثلها. وبالفعل يتم الزواج في حفل يرضى معروفًا، وأحلام معروف، ويرضى الملك وبشرور الملك، ويرضى الأميرة وزهوها وبشبابها ومكانة أبيها.. في حفل بهيج بهر المدينة كلها بزوج معروف (الإسكافي) بابنة الملك.. ويقف كاتب الليالي ليصف كل شيء في دقة، وفي تفاصيل، وفي إثارة، ولا ينسى، أبداً، الإثارة الجنسية، لحظة لقاء معروف بالأميرة، وتغلغل نهاية الليلة الثامنة والمانين بعد التسعة، والليالي التسعة والتسعين، قمة في تلذذ كاتب الليالي في وصف الجنس بأحداثه، ومزوجه، وإثارته التي يبرع فيها، حتى أنسى الناس حقيقة الهدف الذي، وصرههم تماماً، وأمنهم تماماً ببراءة تصوير الإثارة والجنس - ولكن قصة الليالي بكل عطائها المشرق والمثير تستمر، فدنح أمام ليلة هائلة من ليالي ألف ليلة وليلة، يخرج منها معروف بحب زوجته التي عرفت فيه الإنسان القديم، الذي أخفاه الزيف، وأخفته الأكاذيب، ولكنها بوصفها امرأة، وبوصفها محبة عرفت وأحسّت أن رجلها ليس خدعة، وإن كان خدعة. وليس وهماً، بل هو حقيقة - وليس زيفاً وإنما هو معدن حقيقي، حين وجدها تعرفه وتفهمه، وتدرك حيرته وقلقه، وتعرف خوفه وتوتره. هذه المرأة هي نقطة التحول الحقيقي في وجوده وكيانه، في حياته ومبادئه. في مواجهته للمعنى والصدق، أمام ما يقدم من زيف وخدعة. وعلى طريقة الليالي المظفرة، يعيش الملك في وهمه وجشعه، ويعيش الوزير في حذره وخبه، ويعيش معروف في خدعته وحلمه، ويعيش الأميرة في حبها وتقنها فيمن تخب، إلى أن تصل المسألة إلى أن بخزانة قد أصبحت خاوية - وأن شركوك الوزير، أخيراً، قد وصلت إلى قلب الملك، وأيقظت فيه حس الحذر والخوف على ما ألق من مال يبدد هذا السفه الذي لا أثر للحملة التي وعد بها، ولاخير.. ويلجأ الاثنان إلى الأميرة؟ فهي التي تعرف حقيقة زوجها بعد أن عاشرت وأحبها.. ويطلبان منها أن تخادعه حتى تكشف حقيقة أمره، فهي قادرة في لحظات الصفاء أن تتنزع منه الحقيقة مهما أخفاها.. وكانت الأميرة قد بدأ الشك يساورها في حقيقة ثروة زوجها المزعومة - التي لم تخرج عن الوعد البراق، والأمنيات التي متى كل من أعطاه من

ماله أن تعود إليه ماله. ولكنها كانت، في الوقت نفسه، تخاف من يبلش أبيها بمعروف لو انكشف له أمر خداعه وكذبه.. وتلتقي الأميرة بزوجها معروف لقاء مودة وصفاء، وتخبره بأمر وصول صبر أبيها إلى آخر قدراته، وتطلب منه أن يقول لها الحقيقة حتى تدبر له الحيلة لينجو بحياته إن كان كل ما على عليه حتى الآن كذباً واحتيالاً.. ثم تؤكد له أنها ستقف إلى جوارها لأنها تحبه من ناحية، ولأنه زوجها من ناحية أخرى، وخوفاً على ماسيلحق باسمها واسم أبيها من عار لو افترضح الأمر، وعرف الناس أن الملك غرر به وبابنته نصاب محال. وخوفاً، أيضاً، إنه لو طلقها، أو قتلها الملك سوزوجها لغيره وهي لن ترضى بهذا أبداً.. أمام كل هذه التأكيدات وكل معالم الحب والإخلاص، وأمام حبه الحقيقي لها، يعترف لها معروف بالحقيقة، ويقص عليها حكايته كاملة..

وهنا يأتي دور المرأة المتكررة في الليالي - أعلى دور المرأة الذكية والقادرة على التفكير السليم، وإيجاد الحلول لأصعب المواقف وأصعبها.. فهي، أولاً، تخطب خامرها، وهي، ثانياً، تصليه خمسين ألف درهم باعتبارها رأس مال يتاجر بها في بلاد أخرى بعيدة، وتلبسه حلة فاخرة لا يرتديها إلا ممالك الأثرياء من الملوك، وتزوده بفرس سباق، وتطلب منه أن يخرج من المدينة كلها تحت جناح الليل متخفياً في هذا الزم، وأن لا يتوقف عن العدو بفرسه حتى يتصد تماماً عن المدينة ومن فيها. ويبدأ صفحة جديدة من حياته، وتطلب منه أن يرأسها لتعرف مكانه، وترسل له المزيد من الدقود ليحقق النجاح الذي ترجوه له.. وفي جناح الظلام يركب معروف فرسه، ويرحل عن المدينة في هدوء.

وفي اليوم التالي يأتي الملك والوزير إلى الأميرة ليعرفا حقيقة زوجها منها فتقول لهم: (سود الله وجه وزيرك وبأبي فقد كان يريد أن يسود وجهي أمام زوجي.. فقد دخل على زوجي بالأبس، وقيل أن أسأله كما طليتما متى عن حقيقة حاله، وفي يده كتاب جاءه به فرج الطواشي من الحملة وأحضره عشرين من المماليك راقبين ينتظرون الرد على الخطاب، وأعطاني الخطاب لأقرأه، فإذا هو مبسوطة من المماليك الخمسمائة المصاحبين للحملة، يخبروني أن العرب المماليك تعرضوا للحملة، ومعدوم من مواصلة الرحلة إليه، وأنه قد دارت بينهم وبين العرب حرب طويلة، وأن العرب أخذوا منهم مائتي حمل من الأقمشة، وقتلوا خمسين مملوكاً. وأنهم ينتظرونه ليقرض ما يفلتون، هل يتعقبون العرب الغزاة، أم

يعودون إليه بما بقى) .. وأكملت قصتها قائلة: (وفرجت به يقابل الخبر في هدوء، ويقول: ماقية مالتى حمل إنما لاتزيد عن سبعة آلاف دينار، وهذا لاينقص الحمل ولايؤثر فى مالى. وقد رأتى هؤلاء الممالك المحقى وأنا أصدق وأكثر من هذا المبلغ، ولكن لابد من نهائى إليهم.. وتركنى ونزل من القصر.. فلما نظرت من شباك القصر رأيت السالكين العشرة الذين ينتظرونه وكل واحد منهم لابس بدلة تساوى ألف دينار، وليس عند أبى مملوك يشبه واحداً منهم، ثم توجه مع السالكين ليجىء بالحملة ..) وتحدث كلامها قائلة فى لوم وعتاب:

(والحمد لله الذى منعى أن أذكر له شيئاً من الكلام الذى أمرتلى به، فإنه كان يستهزئ بى وبك، وربما كان يرانى بعين اللصان ويخسنى، ولكن العيب كله من وزيرك الذى تكلم فى حق زوجى كلاماً لايقب) ..

ويقنع الملك، ويغلب جشعه حذره، ويشدد كمد الوزير، ولكنه يكتم غيظه، ولايجادل الملكة فى شيء من حديثها عن زوجها.

وبهذا تكتمل حكاية نجد شبيهاتها كثيراً فى ألف ليلة .. للفقر الذى يتزوج الأميرة، والملك الجشع الذى يطمع فى المال ففرج الأميرة لمن يملكه، والوزير الذى يكتم طموحه وجشعه منتظراً فرصته ليؤبى على العرش ووراثته هذا العرش، والحب الذى تخلقه العشرة، وحسن الطوية، رغم السلوك الرديء، والمرأة المحبة والذكية، التى تسمم الأمور وتفسد المواقف الصريحة.. مع الوقوف المتأنى عند الصوافز الإنسانية المتضاربة، وانتهاز الحدث لملكه بالإثارة، والوصف الجسى.. مع الصراع الذكى واللمباح الذى يجمع بين الفصحى ورفقة تدخلها مع العامية بين الحين والحين .. وإن ذكرتنا الحكاية الأولى التى تدور فى مصر، بحياة شهريار فى قصره، بطموحه إلى تفجير مايعيش فيه من رذالة، ولورة نفسه عليه لأنها لاتهدى فى كل مافى للقصر والملك مايطمع فيه من انطلاق وتحرير. فإن هذه القصة تذكرنا بالمرحلة الثانية من حياة شهريار، حين يتخلص من زوجته الخائنة بالقتل، وضواحه وسط أكاذيب المتعة، حين استمر أن يأخذ ولايطمئ، وأن يعيش متعة متجددة لاتنتهى، ولكنها قائمة على جور، وكذب، واستغلال لسلطانه بوصفه ملكاً، فله فى كل ليلة فداء، يقتلها فى الصباح، والسام يخيم من جديد على قلبه ونفسه ورجدائه جميعاً.

وإذا كانت الأميرة قد نجحت فى إنقاذ زوجها من الموت، وإنقاذ نفسها من الفضيحة، فإن حكاية معروف لاتنتهى هنا. بل لعلها تبدأ بديلة جديدة.. ولعلنا تلجأ إلى أسلوب الليالى فنقول معها: (هذا مكان من أمر الأميرة والملك، أما مكان من أمر معروف فإنه ركب الجواد وسار فى البر الأقفر وهو متحير لايدرى إلى أى البلاد يروح) ..

وتتدخل الليالى لتحل المشكلة بطريقتها السحرية؛ إذ أقبل على مدينة صغيرة رجد عند أطرافها فلاحاً فقيراً يحرق الأرض بمحراثه، فيبذل عتده، ويعزم للفلاح هذا المملوك الأنيق على الطعام، ولكن لا طعام عنده، ولكن البلد قريب، فيذهب الفلاح ليشتري له طعاماً وعليقاً لحصانه، ويتركه يستريح من عناء الرحلة إلى جوار المحراث حتى يعود. ويطول غياب الفلاح، ويحرق معروف الأرض بدلاً منه رداً لجميله الذى يريد أن يصنعه معه. وبعد قليل يتحرق المحراث فى شيء، فتكثف البهائم التى تجره. وينظر معروف إلى المحراث فيروا مشهوراً فى حلقة من ذهب، تكتشف عنها الكراب، فوجداه وسط حجر من المرمر، فعالجه حتى قلعه، فظهر تحته طابق بسلام، فنزل عليه ليرى مكاناً فسيحاً فيه أربع قاعات، قاعة مليئة بالذهب، وقاعة مليئة بالزمرر واللؤلؤ والمرجان، والثالثة مليئة بالياقوت والفيروز، والرابعة مليئة بالملابس المرسعة بالجواهر.. وفى صدر المكان صندوق كبير فرقه عليه صغيرة، وحين يفتح الطية يجد خاتماً من الذهب منقوشاً بالأسماء والطلاسم كحديث النمل، فذعه الخاتم (وإذا بقائل يقول: ليوك ياسيدى فاطمب ماشام) ويسأل معروف صاحب الصوت، الذى ظهر له مارباً عملاقاً مخيفاً، من هو، وماهذا المكان؟.. ويخبره المارد أنه خادم هذا الخاتم، من ملكه يطويه فى أى أمر يطلبه، أما المكان فهو كنز شدد بن عاد الذى بنى إرم ذات العماد، وأن اسمه أبو السعادات، وكان خادم شدد فى حياته..

وهكذا تقدم الليالى حلها السحرى فى الوقت المناسب؛ فيأمر الخادم أن ينقل مافى الكنز إلى ظاهر الأرض ويطلب معروف أن تحمل كل هذه الجواهر والملابس على صناديق يحملها ثلاثة بنات، وأن يحضر له أبو السعادات أحمال أقمشة من كل نوع، ومن كل بلد، وأن يتحول أولاده إلى ممالك يسوقون (الحملة) إلى مدينة (اختيان الختن) .. وبينما أبو السعادات ينفذ له أوامره، أقام له خيمة كبيرة، ومد أمامه صريراً حافلاً بالطعام من كل الألوان، وأولاد أبو السعادات يحيطون به ويخدمونه، يعود الفلاح من المدينة القريبة وقد

أُخْرِقَ يجعله غير جدير بها. ويوافق الملك على مؤامرة رتبها الوزير؛ إذ يجتمعان بمعروف في بستان ويسامران، ثم يمتلئان الخمر التي لم يكن قد شربها من قبل قط، فيفقد قدرته على التمييز الصحيح، ويستدرجانه بمعسول الكلام حتى يحكي حكاياته كلها مع كثر شداد بن عاد ومع الخاتم وخادمه، ويظهرا لمران بالسريور والدهشة، ويطلب الوزير من معروف أن يريه الخاتم. فإذا ما أمسك الوزير به، صدكه وأمر أبا السعادات أن يحمل معروفًا والملك، أيضًا، إلى بلاد بعيدة، وأن يرميها في القفر والبيداء، بلا ماء ولا طعام حتى يهلكان جوعًا وعطشًا.. ويعان نفسه ملكًا على المدينة، ويركب الداس بالصف؛ إذ يأمرهم أن يردوا ما أخذوه من أموال أعطاهما إياهم معروف. فهو، الآن، قد أصبح صاحب الخاتم والمتحكم في خادمه..

ثم يعلن أنه سيخرج الأميرة من فوره، حتى يكتب شرعية العرش، وحتى يحقق حلمه القديم في الحصول عليها.. ويعترض شيخ الإسلام؛ فلم يثبت موت الزوج، وحتى لو مات، فإن أيام العدة للشريعة لم تنقض بعد. ولكن الوزير لا يأبه بشرع ولا بشرعية، ويعان دخوله بالأميرة في الليلة نفسها التي حرمها فيها من زوجها وأبيها وعرشها.. وتصبح المدينة بالتمرد واللاوعة المكتومة.. ولا يأبه الوزير بكل هذا، بل يرسل للأميرة أن الليلة ليلته وعليها أن تستعد لها..

وفي الليلة الثامنة والتسعين بعد التسعة تمكى شهرزاد قصة هذا اللقاء بين الوزير الخائن والأميرة الحزينة والفاجعة؛ فإذا هي تلاحظه، وتتحدث له عن حب مزعوم كانت تكنه له في صمت وحياة.. حتى إذا ما أطمأن إليها وانشرح صدره لها، وقد أعماه الغرور والزهو عن كل حذر، خلت ملابسها أمامه حتى يطش علقه رغبة فيها، ولكنها تعدم من الخاتم؛ فهي لا ترضى أن يراقبها في هذه الخلوة عفريت يخل من الخاتم الذي يلبسه في إصبعه، ويخلع الوزير الخاتم ويضعه على الوسادة إلى جواره (فرسته برجلها في قلبه، فانتقلب على قفاه مغشياً عليه وزعقت على خدامها فأصرعوا إياها).. وتحصل الأميرة على الخاتم، وتأمر أبا السعادات أن يبعد زوجها وأبائها، وتسلم الوزير لأهل المدينة الذين يقتلونه شر قتلة.. ويعود للملك إلى عرشه، ويعود معروف إلى زوجته التي تلوم على إخفائه أمر الخاتم عنها، وتعلن أنها ستحتفظ به هي، لأن من غرط فيه مرة يفترط فيه أكثر من مرة. وتنظم الحياة في المدينة، وتحيط الأميرة معروفًا بحبها وحنانها، وتكجب له ولذا جميلًا بأربع الجمال، ويمشي سميدًا في كنف والديه ووجهه.. ثم يموت الملك فيمضئ معروف العرش مكرماً

حمل قسمة عرس كبيرة ومخلاة مليئة بالشعير. ويظن الفلاح أن السلطان قد حل بالكائن. (وقال في نفسه، يا ليتني كنت ذبيحت فرختين وجرمتها بالسمن البقرى من شأن السلطان، فيهدئ معروف من هواجسه ويأمره أن يأكل هو وما في الصوان من طعام، بينما هو سيأكل من الضيافة التي حملها له، والتي صنّفه إياها على فقره، وهو لا يعرف مدى ثرائه.. وأكل الحدس وملاً له القسمة ذهبًا، وفي الصباح يستدعي معروف أبا السعادات ويأمره أن يسير على رأس الحملة التي غدت سيمعانة بظة بإضافة أحمال الأقمشة التي جاءه بها خادم الخاتم. وأن يحمل كتابًا منه إلى ملك المدينة يخبره فيها بمقمتهم مع الحملة، وأن يسير في جموعة من الممالك فارهي الملابس، وأن يلبس هو ملابس الملوك، على أن ينجسه هو في تخترنوا مذهب وسط أبهة لا تائق إلا بأثرى الملوك.

ويسبق الخطاب معروفًا، فتندمئش الأميرة، ويسر الملك، ويحقن الوزير.. إلا أن الملك يأمر بزيئة المدينة، ويخرج على رأس جنوده وحشمه ملافاة الموكب للفاخر الذي يتقدم به معروف مزهواً وسميداً، وعلى رأس حملة لم يتصور أحد وجودها في ملك إنسان واحد من قبل. أما التجار حسن فيدعو الله الذي سترهم معروفًا وكرم وجهه رغم أنه شخ للصابين والمحتالين، ويفرق معروف الأموال والملابس، ويدفع دينونه مضاعفة، ويهب المعادن والجواهر، ثم يعيد ملء خزانة الملك. وصار لكل يدعو له، ويتحسّم لذكوره، ويتحدث بكرمه وصاخته. أما الأميرة فقد غمرها بما لا حين رأت من الملابس الفاخرة والجواهر النادرة، كما أغدق على وصيفاتها وخدمها، وهي مندеше، تستعجل اللحظة التي تخلو فيها به؛ لتساله عن سر هذا المال كله.. فإذا ما سألته قال لها: (ما قصدت إلا تجريبك، حتى أنظر هل محبتك خالصة أو على شأن المال وطمع الدنيا، فظهر لي أن محبتك خالصة).. وقبلت هي منه هذا التفسير مسعدة راضية - ولكن رغبة معروف الدائمة في العطاء تخذله، وتثير الهواجس حوله، فهو يعطي بلا حساب، ويحول المدينة كلها إلى دنيا الشراء والرقامية. وكلما خلت الخزائن دلك معروف الخاتم، وأمر أبا السعادات ليعود ملها من جديد.. كل أحلام فقره وعوزه تنقلب إلى رغبة في إسعاد الكل، وإثراء الكل، وإعطاء الكل.. وما كانت هذه النظاهرة لتكوت على حد الوزير وتريسه. فيعود بوغر صدر الملك من جديد. فهذا الحال ليس حال تجار؛ فمعروف لا يبيع ولا يشتري، هو فقط يلقى الأموال التي لا تنفذ أبدًا، ولابد من وجود سره إذ من أين له بكل هذا المال، لو عرف الملك السر لأصبح صاحب كل هذه الثروة لكي ينفقها معروف بسخاء

محبوباً من الجميع، ويرسل إلى الفلاح صاحب المحراث ليعينه وزيراً له! اعتزازاً بفصله، ورداً لجميله..

إلى هنا والحكاية تنتهي نهاية سعيدة.. فقد زالت كل الفصص والآلام، وساد الهناء والرخاء حياة معروف.

ونحن نحس هنا أن الطائفة الصحرية وللخاتم المرصود، وأبا السمادات يرمزون كلهم إلى حكايات شهرزاد في حياة شهریار؛ فبالصدفة يقدم الوزير ابنته إلى الملك، وبالصدفة يبقى على حياتها.. ويقيم بذنبا من الاستكشافات الدائمة، ويكثُر الحكى والمعرفة المتجددة، ويؤزل سامه من الحياة، وينعم حقاً بمهاج المعرفة التي هي الحياة.. وانتهى عهد التدنيس والكنب والقسوة، بانتهاء حياة الفسق والخديعة من حياة معروف، وعُدوره على الخاتم الذى ييسر له الحياة، وتحقيق الأحلام، وسعادة الجميع..

ولكن اللبالي لا تنهى الحكاية هنا؛ إذ تستمر شهرزاد تحكى عن موت الملكة، التي ترك موتها في حياة معروف حزناً لا ينتهى، ولا عزاء له إلا ولده منها الذى أصبح صبياً مليحاً يحمل دائماً سيفاً مذهباً في وسطه، فإذا رآه أبوه يقول: (ما شاء الله، إن سيفك حنون يا ولدى ولكن ما نزلت به حرياً ولا قطعت به رأساً، فيقول له لا بد أن أقطع به عنقاً يكون مستحقاً للقطع).. ويخزوج معروف ابنة وزيره الفلاح لئلا يرى له ابنه وفرعاً، ويعيش في أمان وسلام.. إلا أنه ذات ليلة كان نائماً في جناحه، وإذا به يجد إلى جواره زوجته القديمة فاطمة العرة، وقد فعل بها الزمان والفقر أفاعيله، ويدهش معروف من وجودها، فتخبره أن الحياة ضاقت بها، وأنها ندمت على ما فعلته به، وأنها ظلت كل ليلة تنام في مكان؛ إذ طردها صاحب البيت من بيته القديم، وهذه الليلة دخلت حاصلاً في باب النسر وهي تبكى من الجوع والمثلة والفقر، فخرج عليها العار، الذى خرج عليه من قبل، فلما شكت له حالها، وأخبرته بأمر زوجها الغالب، فلما عرف اسمه، قال لها اعلمي يا امرأة أن زوجك، الآن، قد غدا سلطاناً على مدينته، ولو شئت أوصلك إليه، فيبكت واستطفت زوجته أن يجعلها إليه، فحملها وطار في الجور، ولم تشر إلا وهي على سرير معروف.

وأسقط في يد معروف ولم يجد بداً من الإبقاء على فاطمة العرة؛ إكراماً للأيام القديمة وللعمرة السابقة، فأفرد لها قصرًا تعيش فيه. وتحكى الليلة الألف حقد فاطمة وقبحها الأسود حين عرفت من الناس حكاية الخاتم الذى يملكه معروف، وطمعت أن تستولى عليه، وكانت تعرف أنه يخلعه عند النوم ويضعه على الوسادة إلى جواره، إذا ما ذهب إلى جناح زوجته. وذات

ليلة تنسل إلى مخدعه لتسرق الخاتم، وتكمل معروف.. وكان ابن معروف لا يحبها لأنه لا يستشعر في نظراتها إلا الحقد والخديعة، ولا يجد في كلامها إلا الكراهية والبغض، ولكنه كان يسايرها إكراماً لأبيه.. ويدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام الصباح..

وتنتهى، هنا، الليلة الألف من اللبالي.. وفى الليلة الواحدة بعد الألف، جاء شهریار إلى جناح الملكة.. بينما أعد وزيره كفن لابنته شهرزاد كما يفعل كل ليلة منذ بدأت شهرزاد تعيش في قصر الملك شهریار. وقالت دنوا زاد لأختها شهرزاد:

- أكملى لنا حكاية معروف وزوجته يا شهرزاد.

فكانت شهرزاد:

- بانسى أيها الملك السعيد أن الملك معروفًا ترك خاتمه على رسالته وقصد جناح زوجته.

وتحكى شهرزاد أن ابن معروف لمح فاطمة العرة وهي تخرج في الظلام إلى جناح أبيه، فتحببها وهو يتوجس منها شراً، وأما وهي تنفل عن الخاتم وتعرض عليه وتبسمه في يدها وتمه بدعكه وهي تمنحك وتنفقه بكلام غير مفهوم، ولا يسهلها الولد؛ بل يسل سيفه ويقطع رأسها بضربة واحدة ويزعق على خدم القصر.. وحين يأتى أبوه يحكى له ما حدث، ويعطيه الخاتم، ويقول له مزرهوا: (أرايت لقد قطعت بالسيف عنقاً يستحق القطع).. وعاش في أمان وسلام إلى أن جاءه مفترق الجماعات وهادم اللذات، وسبحان الباقى الذى لا يموت.

ثم صاحبت شهرزاد، فدخل الخدم بأولادها الثلاثة من شهریار، وفرح شهریار وعفا عن شهرزاد وأحضر أباه الوزير وخلع عليه خلعاً سني، وأمر فزيت المدينة، وأقيمت الأفراس والاحتفالات من جديد؛ فرحاً بأولاده وزوجته شهرزاد.. (حتى أتاها هادم اللذات ومفترق الجماعات، فسبحان من لا يفتنه تداول الأوقات).. وتنتهى اللبالي، وتنتهى حكاية معروف الإسكافي ممّا. ويصبح الولد عند معروف هو المنقذ من الموت، وهو قاتل النفس الشريرة الأمارة بالسوء، التي ترمز إليها فاطمة العرة، التي عادت لتومس من جديد بالشر بما يمكن قلق شهرزاد وخوفها من انصراف زوجها عنها. إن انتهت الحكايات. ويصبح الأولاد الثلاثة رمز موت الشر في حياة شهریار وشهرزاد؛ إذ يجمعهم هؤلاء الأولاد على اللعب والحياة المستمرة السلمية بلا خوف ولا غش ولا سطوة ولا خداع.

والاحتيال والكذب مع المعاناة والقلق .. ومصر المحروسة هي
هذان العالمان معاً، ولكن الذي يجمعهما دائماً هو الطيبة
والكرم والعمل والدية السليمة ..

أما الرسالة الفنية فهي هذه المقابلة بين قصة معروف
وقصة الليالي داخل إطار من الحدث الدرامي الواقعي الذي
يصبنا هدف الكاتب الأصلي منها، ويحتاج منا لقراءة جديدة
للنقبة ونكشف رموزه .. ونغوص في صدقه الفني الذي
يستغرقنا بحرفيته وجمالياته الفنية حتى ليعمى عنا أهداف
القصة، كما عمى عنا كل أهداف الليالي. ول يؤكد لنا أننا لم
نقرأ ألف ليلة وليلة قراءة حقيقية، وأن الليالي لابد
لها من قراءة جديدة.

وجمع المؤلف بين القصتين بصور، أولاً، روعة الرمز،
وقدرة الفنان الإبداعية، وتمكنه الفني. حكاية معروف في
نهاية ألف ليلة هي حكاية الليالي كلها، تكشف سرها ورموزها،
وهي إلى جوار هذا تحمل أكثر من رسالة ..

فالرسالة الاجتماعية واضحة؛ إذ تصبر القصة على
هزيمة الكذب والاحتيال، وتصبر على لتتصار صفاء النفس
والكرم .. وتعمل الحب هومقياس النجاح ووسيلته، وتهاجم
لجشع والفرور والكذب والصلاف، وتحوى الشهامة والكرم،
وتسارى بين الناس فقيرهم وغنيهم في الطبايع والأطماع
والغرائز، والغلبة آخر الأمر للنية الطيبة والفعل الكريم.

والرسالة السياسية خطيرة؛ فالمدينة عالمان: عالم
الطيبة والعرق والكذب والصدق مع الفقر، وعالم الغنى والخداع



المربعات السحرية في التراث العربي بين العلم والخرافة

د. سليمان محمود

تتناول هذه الدراسة ظاهرة متميزة من الممارسات الشعبية ذات طقوس خاصة في إطار ما يعرف بالسحر الشعبي Folk Magic ، وهذه الظاهرة لم تأخذ حقها بالقدر الكافي من البحث والدراسة ، بالرغم من جهود البعض في التعرض لها من أمثال هانز فينكر Hans Winkler ، ووليم بلاكمان W. Blakman ، وإدوارد ولیم لين E. W. Lane ، وأندريه بكار André Paccard ، ودراسات مصد الجوهري ، وفاطمة المصري ، وعلى مكاي ، وملي الفرنواني ، ومحمد حافظ دياب^(١) وغيرهم ، إلا أن هذه المحاولات كانت بمثابة محاولات تأسيسية لها قيمتها ، شملت في مجموعها رصيده مهمًا للقيام بالدراسة الراهنة .

والأطروحة السحرية ، هنا ، ينبغي أن ننظر إليها من خلال قوانينها البنائية الخاصة ، ويحتكم على القارئ أن يتعاطف قليلاً مع الموضوع بالنقد الذي يسمح له أن يستوعب مسائل ميتافيزيقية Metaphysics يعرضها أصحابها على أنها كتابة مقدسة ، فالأطروحة تقوم على عنصر الكتابة بوصفها قوة غريبة ، ترتبط حروفياً بمقادير كمية أو قيم عددية ، وتقوم على وحدة المربع باعتباره وعاءً سحرياً ، وتعرف هذه الظاهرة ، في عمومها ، بالمربعات السحرية Magic Spueers أو بالأولفاق .

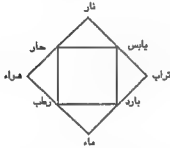
إلى سقافات السحر؛ لأن الساحر كلما أخلق في سحره أفاد من إخفاقه هذا استكشافاً لقانون من قوانين الطبيعة...^(٢) . وعلى هذا كان السحر هو الذي أنشأ الطبيب ، والصيدلي ، وعالم السعائن ، وعالم الفلك ، إلا أن الطريق كان أقرب بين الفلكي والساحر منهما في سائر ضروب العلم .

وموضوع المربعات السحرية كان على رأس الموضوعات التي ارتبطت منذ نشأتها ارتباطاً وثيقاً بالعلم ، ثم استثمرت ، بعد ذلك ، في أعمال السحر والخرافة وعمل الطلسمات ، وهي تؤسس حقلاً متميزاً يجمع بين حقائق العلم ، وبين محور غيبية تتجه ، دائماً ، صوب اللامرئي . ويحضرنا ، هنا ، مقولة جيمس فريزر Sir James G. Frazer : «إن أمجاد العلم تمتد بجذورها

مستقل خارج عقولنا، وقد ساعد على شيوع هذه الفكرة اتخاذ الإغريق والعبرانيين حروفًا للدلالة على الأعداد، ومن ثم تطورت الفكرة لمقابلة جميع ضروب الاستعمال الطلسمي والسحري.

وقد توسع الفيتاغوريون في الأعداد، ورأوا فيها أوجه شبه كثيرة بالموجوبات، فالعدد في إحدى صوره هو (العذلة)، وفي صورة أخرى هو (النفس)، أو (العقل). وهكذا نجد أن كل شيء يمكن أن نعبّر عنه تعبيراً عددياً. إن للحرف، هنا، ويحول إلى عدد أو قيمة عددية، والعدد يتحول إلى دلالة رمزية، ومن خلال جدلية العلاقة بين الحرف والعدد تتولد رموز جديدة لها دلالات مثلمانية. وقد اعتقد الفيتاغوريون أن الرقم [١٠] هو العدد الكامل الذي يشكل، في ذاته، فكرة الأرقام بأكملها.

ومن ناحية أخرى كانت أقوال أنيادولقيس (٤٥٠ ق.م) في علم الحياة متأثرة إلى حد كبير بالنظرية المعروفة بالعناصر، وفي هذه النظرية تتجمع الكيفيات الأربعة الأولية وهي: (الحرارة والبرودة والرطوبة والجبوسة) لتكون العناصر الأربعة الأولية وهي: (الذات والماء والهواء والتراب) (٥). وكانت نظرية العناصر هذه ذات أثر كبير في أعمال السحر بما في ذلك ما يتعلق بالمريعات السحرية (انظر شكل ١).



(شكل ١) تخطيط يوضح نظرية العناصر الأربعة

ويصوب للتكرار من أرباب العلوم السحرية عدة مؤلفات إلى أفساطون الحكيم، وهم يحرصون على ذكر ذلك في مصنفاتهم، وهذه تقع في إطار ما يعرف بعلم السيمياء أو الخيمياء Alchemy، وهي الكيمياء السحرية التي كانت غاية من يشتغلون بها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، وفي طليعة هذه المؤلفات يأتي كتابه المشهور «الروابع» الذي ترجم حوالي عام ١٢٥٠ من العربية إلى اللاتينية بعنوان Liber Quartus، وهو يتضمن وصفات مختلف العقاقير التي يعتقد في أنها تساهم في استمالة المحبوب وما إلى ذلك، وفي أوساط شعبية، في ذلك العصر، راج كتاب «في مذهب المحبة» الذي يحتوي على جدول في صورة سلم، يمكن

وتنتشر المريعات السحرية بين الشعبيين، كما تنتشر بين غيرهم في صورة محفلات أو أحجية Amulets أو ضائم وتمازيذ Charms، أو قلادات Pendants، أو وشوم Tattoos، إلى غير ذلك من صنوف وأشكال تجب بها المؤلفات المريعية المرتبطة بالسحر. فهناك مريعات سحرية كثيرة مما يقول أصحابها بأنها تنفع للامال والأروام والقرعوب والسقط والجدرى والقرع والرعاف ونزوف الدم والطاعون وإخراج اللود من العينين والأذنين والحكة والجرب ونحو ذلك (٦). وقد سجلت هذه المريعات وما أربط بها من دلالات على الخشب والسعدن والكاغد وجسم الإنسان وغير ذلك، وأصبحت جزءاً من التراث الحضاري لايمتنى به.

وتسمى هذه الدراسة إلى رصد بعض جوانب الظاهرة بالتقدير الذي يسمح بإدراك ألياتها ودلالاتها، باعتبارها أحد أشكال المعتقدات الشعبية لدى شريحة كبيرة من المجتمعات العربية. وهي كتابين تبايناً طفيفاً عدد كل من عرب المشرق وعرب المغرب، على أن هذه الدراسة تستعني بالخطوط العامة المشتركة دون محاولة تتبعها استقصائياً، وبالنظر إلى أن هذه الظاهرة تعتمد على عزائم وطقوس سرية Hermetic مصاحبة للأعمال السحرية للتعامل مع كائنات غيبية تعرف بالأرواح، فقد عمدنا إلى ذكر أمثلة قليلة منها لبيان طرافة الفكرة، وأشرنا إلى الأصول الوثائقية لمن يريد الإلمام بالمزيد. وتتطلب ممارسة هذا النوع من الطقوس دراية بطبائع الحروف، وطبائع الأنفس، ومعرفة (الطالع) وأوقات السعد، وذلك بدراسة للجوم، كما تتطلب الدراية بأنواع الأحياء والألواح التي تستخدم لكتابة الرق، كذلك أنواعاً معينة من البخور.

الجذور التاريخية

من الثابت أن السحر كان يمارس منذ الأزمنة السحيقة في شكل طقوس خاصة يكرها الساحر بطريقة معينة. وكانت هذه الطقوس ترتبط في غالب الأمر بأعداد وأرقام لا يتحقق السحر بدونها، ولما كنا، هنا، قد عقدنا العزم على الاحتفال بظاهرة محددة من صنوف السحر الشعبي، هي المريعات السحرية فيجدو من السلام الفصوص في الضمني بحثاً عن جذورها الأولى، وسرعان ما تدلنا الشواهد على أن هذه الظاهرة قد نشأت في أول أمرها في الشرق، وفي بلاد الصين على وجه التحديد، ثم أخذ بها علماء الهند وفارس وتوسعوا فيها (٧). ومع ظهور الفلسفة الفيتاغورية باعتبارها مدرسة متميزة في اليونان، وعلى رأسها فيثاغورس (الذي ولد عام ٥٨٢ ق.م) كان أبرز ما فيها مذهبهم للفريد في موضوع الأعداد، فقد كانوا يعتقدون أن هذه الأعداد لها وجود حقيقي

من تحديد ما إذا كان بوسع الرجل والمرأة اللذين يتمتعان بسمات معينة في الطبع أن يحب أحدهما الآخر.

وتُظهر هذه المؤلفات أن أفلاطون هو المعلم للذي يُلقن أصول المعرفة والتفكير بالمستقبل، وذلك استناداً إلى العمليات الحسابية المطبقة على الأعداد الموافقة للحروف التي يتركب منها اسم للشخص المعنى. وفي هذه المؤلفات المندولة يعلم صاحبها مختلف الرقي والتعاير الذي تقوم على تقسيم الحروف إلى: (ثارية - مائنية - هوائية - ترابية)، ومن أمثلة ذلك أن التحريضة التي من شأنها المساعدة على الشفاء من الحمى يجب أن تتألف من الحروف الباردة أي المائنية.

وبما يقال، في هذا الشأن، إن أفلاطون كان حريصاً على مزالر هذا العلم، فلم يكن يسمح بإظهاره وكشفه للناس كافة، ولذلك نراه يسلك طريق الرمز والألفاظ والتعمية والتعصيب لئلا يقع العلم في غير أهله فيتبدل... أو يستعمل في غير موضعه^(٢).

الإسهام العربي

ولما كان الفكر الإسلامي هو الوارث المباشر لطعم القدماء، فقد ترجمت إلى العربية أعمال فيثاغورس وإقليدس وأرسطو، إلى جانب أعمال أفلاطون، وظهرت تلك الترجمات على نطاق واسع منذ القرن الثامن الميلادي، وقد رأى العلماء العرب في المربعات السحرية جمعاً بين الأعداد والأشكال، وكان أول من بحث فيها منهم العالم العربي (ثابت بن قرة)^(٣) الذي وضع مقالة في الأعداد المتحابية التي تعد استنباطاً عربياً يدل على قوة الابتكار التي امتاز بها ثابت، ومن هذه المقالة يتبين أنه كان مطلعاً على نظرية فيثاغورس في الأعداد، وأنه توصل إلى قاعدة عامة لإيجاد الأعداد المتحابية التي سيأتي بيانها.

وقد اعتبر إخوان الصفا^(٤) (في القرن العاشر الميلادي) أن العدد أصل الموجودات، ورتبه على الأمور الطبيعية والروحانية واعتمدوا، في ذلك، على المربعات؛ لأنهم وجدوا العدد أربعة في أكثرها، فصار له شرف الصدارة عندهم، مع ما لسان الأعداد من الفضل في نسبة بعضها إلى بعض كما توجد النسبة في الأمور الطبيعية والأمور الروحانية، فمن ذلك قولهم في الرسالة الأولى: «إن الأمور الطبيعية أكثرها جطها النباري جل ثناءه، مربعات مثل الطابع الأربعة التي هي الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة؛ ومثل الأركان الأربعة التي هي النار والهواء والماء والتراب؛ ومثل الأخلاط الأربعة التي هي الدم والبنغم والمرتان (المرّة الصفراء والمرّة السوداء)

ومثل الأزمان الأربعة التي هي الربيع والصيف والخريف والشتاء؛ ومثل الجهات الأربع، والرياح الأربع؛ الصبا والديبور^(٥)، والجنوب والشمال؛ والأوتاد الأربعة^(٦) الطالع والقارب ووتد السماء ووتد الأرض، والمكونات الأربعة التي هي المعادن والنبات والحيوان والإنس؛ وعلى هذا الحال وجد أن أكثر الأمور الطبيعية مربعات، وقد أكد هؤلاء تفوق علم الهندسة وعلم الكون وفقاً للتقاليد الفيثاغورية، فرباعية فيثاغورس كانت قد استخدمت في القرن التاسع، وأن المربع السحري الأول (الرباعي) قد جاء في كتاب الموازين للجابر^(٧).

المربع القيدى

وهناك تقليد جاء من الهند وقرن أضاف مربعات سحرية أخرى منها ما يعرف بالمربع القيدى، الذي استخدم فيما بعد باعتباره مفتاحاً للتخاطبات والرسوم الهندسية الإسلامية. وقد أخذت الحضارة الإسلامية هذا المربع وضمته إلى اكتشافاتها في زمن مبكر، وتحدى فيه مربعات كل من الصف الأول الأفقى والصف الأول الرأسى على الأرقام من ١ إلى ٩، ومثل المربعات الأخرى بحاصل ضرب الرقمين الأفقى والرأسى المتقابلين (أو مجموع الأرقام التي يتكون منها حاصل الضرب) في شكل يشبه شبكة الكلمات المتقاطعة، مثال ذلك $9 \times 7 = 63$ (٣ + ٦ = ٩). إن هذا المربع ملئ بالطرائف والمفاجآت الرياضية؛ أولها رقم ٧ في مركز المربع القيدى وله قوة سحرية خاصة. وقد أمكن برسم خطوط بين مراكز المربعات التي تحدى على رقم بعينه الحصول على أشكال هندسية (شكل ٢ أ، ب) تختلف باختلاف الرقم الذي يستخدم في الرسم إذا كان ٢ أو ٣ أو ٤.... وقد تولدت هذه الأشكال عن طريق مقابلاتها ودورانها للحصول على شبكات بأشكال متنوعة، وقد انتشرت تراكيب المربع القيدى من خلال إخراج الصنفا.

وقام الفيلسوف الإسلامي (السهوردي) فرحة الانتباهين الكبيرين للفكر، والقادمين من الغرب والشرق (البرنات وقراس)^(٨)، ومن خلال الزواج بين النشأة الشرقية للمربعات السحرية والفلسفة الفيثاغورية في الأعداد انبثق حقل مترامي الأطراف من هذا اليلم الذي استثمر، فيما بعد، على نطاق واسع في أعمال السحر.

الأنماط الأساسية للمربعات السحرية وطبائعها

وصف الفيلسوف الإسلامي ابن سينا الذي ولد عام ٩٨٠ م فلسفة الكون بدوائر سبع، وكان كل كوكب يباظر مربعا سحريا، ويقود عن هذه المربعات عدة تراكيب من

9	8	7	6	5	4	3	2	1
9	7	5	3	1	8	6	4	2
9	6	3	9	8	3	9	6	3
9	5	1	6	2	7	3	4	
9	4	8	3	7	2	8	1	5
9	3	6	8	3	6	9	3	6
9	2	4	6	8	1	3	5	7
9	1	2	3	4	5	6	7	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9

9	8	7	6	5	4	3	2	1
9	7	5	3	1	8	6	4	2
9	6	3	9	8	3	9	6	3
9	5	1	6	2	7	3	8	4
9	4	8	3	7	2	8	1	5
9	3	6	8	3	6	9	3	6
9	2	4	6	8	1	3	5	7
9	1	2	3	4	5	6	7	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9

(شكل ١٢ ب) المربع القوي وجانب من استخداماته في مجال الأهرقة الإسلامية

أي صف من صفوفه ١٧٥، وعطارد Square of Mercury (٨×٨) ومجموع أي صف من صفوفه ٢٦٠، والقمرة Square of Moon (٩×٩) ومجموع أي صف من صفوفه ٣٦٩. وهذه المربعات السحرية هي الأنماط الأساسية Archetypes (١٩) تفرعت منها نظم عديدة استخدمت في أعمال السحر وعرفت بالأهرق، وقد يطلق على بعضها خواتم كمارد وصلها في مصنفات السحر العربي.

وإذا كانوا يسيرون كل وفق إلى كوكب من الكواكب السبعة، فهم يربطون ذلك بطياع الكواكب المنسوبة إليها (١٦)، وذهب البعض إلى أخذها من حروف أصنافها الطبيعية، فالملك زحل من خواصه الجلب والجمع والجد والجهر وكل غرض كان اسمه مبدوءاً بحرف الجيم، والمربع المشتري من خواصه درام البر والخير والدلالة على الأخبار الغائبة ودفع المضرات وكل غرض كان اسمه مبدوءاً بحرف الدال، والخمس المريخ من خواصه الهيبة والهيان والهاج والهيبة ونحوها. والسبع الشمس من خواصه الولاية والولاء والوفاء والوقاية وما شاكلها، والسبع الزهرة من خواصه الازدهار وزيادة البركة والبال والزواج وركابة القلوب بالمحبة والعطف وما إلى ذلك، والسبع عطارد من خواصه الحفظ والحكم وطيب النفس وطهارة القلوب وهذائنها إلى الطريق المستقيم.

التخطيطات (١٣). ويشير ابن سينا إلى الأقلاك السبعة وخصائصها العددية، وقد ألهمت هذه النظريات خيال الرسامين بما انطوت عليه من عدد لا يتعدى من التركيب، فظهرت في المؤلفات العربية بعض الأشكال التي يطلق عليها «الأشكال الترابية»، ويقصد بها مربعات سحرية مجموعها: ١٥، ٣٤، ٦٥، ١١١، ١٧٥، ٢٦٠، ٣٦٩... وهكذا (انظر الأشكال من ٣ إلى ٩)، وقد رأى فيها أصحاب الملامس والذين يعنون بالسحر فوائد لهم يمكن استعمالها لتسهيل الولادة وعمل الزمام وألحان الترميق، كما رأوا فيها تأثيراً في الأجسام والنفس، وجاء في هذا الشأن أصحاب الرسائل (١٤)، فطلى سبيل المثال نجد أن مجموع الأعداد في المربع السحري لـ Saturn Square of Saturn (٣×٣) هو ١٥ في أي صف من صفوفه الأفقية أو الرأسية أو القطرية، كما نجد، في المربع السحري للمشتري Square of Jupiter (٤×٤)، أن مجموع أي صف يساري ٣٤ علوة على أن مجموع أعداد كل مربع من أرباعه يساري ٣٤، إلى غير ذلك على نحو ما سرى. وهناك علاقات عديدة في المربعات السحرية الأخرى وهي: للمريخ Square of Mars (٥×٥) ومجموع أي صف من صفوفه ٦٥، والشمس Square of Sun (٦×٦)، ومجموع أي صف من صفوفه ١١١، والزهرة Square of Venus (٧×٧) ومجموع

٦٥

١١	٢٧	٤	٢٠	٣
٤	١٢	٥٨	٨	١٦
١٧	٥	١٣	٢١	٩
١٠	١٨	١	١٤	٢٢
٢٣	٦	١٩	٢	١٥

٥×٥ مربع (شكل ٥)

٢٤

٤	١٤	١٥	١
٩	٧	٦	١٢
٥	١١	١٠	٨
١٦	٢	٣	١٣

٤×٤ مشتري (شكل ٤)

١٥

٤	٩	٢
٢	٥	٧
٨	١	٦

٣×٣ زحل (شكل ٣)

١٧٥

٢٢	٤٧	١٦	٤١	١٠	٣٥	٤
٥	٢٣	٤٨	١٧	٤٢	١١	٢٩
٣٠	٦	٢٤	٤٩	١٨	٣٦	١٢
١٣	٣١	٧	٣٥	٤٣	١٩	٢٧
٢٨	١٤	٢٢	١	٣٦	٤٤	٢٠
٢١	٢٩	٨	٣٣	٢	٢٧	٤٥
٤٦	١٥	٤٠	٩	٣٤	٣	٢٨

٧×٧ للزهرة
(شكل ٧)

٣٦٩

٣٧	١٨	٢٩	٧٠	٢١	٦٢	١٣	٤٥	٥
٦	٣٨	٢٩	٣٠	٧١	٦٣	١٤	٤٦	
٤٧	٧	٣٩	٨٠	٢١	١٣	٢٢	٥٥	١٥
١٦	٤٨	٨١	٤٠	٨١	٣٢	٦٤	٢١	٣٦
٥٧	١٧	٤٩	٩٠	٤١	٣٣	٦٥	٢٢	٣٧
٢٦	٥٨	١٨	٥٠	١	٤٢	٧٤	٢٤	٦٦
٦٧	٢٧	٥٩	١٠	٥١	٤٣	٧٥	٢٥	٣٥
٣٦	٦٨	١٩	٦٠	١١	٥٢	٣	٤٤	٧٦
٧٧	٢٨	٦٩	٢٠	٦١	١٢	٥٣	٤	٤٥

٩×٩ للقمر
(شكل ٩)

١١١

٦	٢٢٠	٣	٢٤	٣٥	١
٧	١١	٢٧	٢٨	٨	٢٠
٢٤	١٤	١٦	١٥	٢٣	١٩
١٣	٢٠	٢٢	٢١	١٧	١٨
٢٥	٢٩	١٠	٩	٢٦	١٢
٢٦	٥	٢٢	٤	٢	٢١

٦×٦ للشمس
(شكل ٦)

٣٦٠

٨	٥٨	٥٩	٥	٤	٦٢	٦٣	١
٤٩	١٥	١٤	٥٣	٥٢	١١	١٠	٥٦
٤١	٢٣	٢٢	٤٤	٤٥	١٩	١٨	٤٨
٣٢	٣٤	٣٥	٢٩	٢٨	٢٨	٢٩	٢٥
٤٠	٢٦	٢٧	٢٧	٢٦	٣٠	٣١	٢٣
١٧	٤٧	٤٦	٢٠	٢١	٤٣	٤٢	٢٤
٩	٥٥	٥٤	١٢	١٣	٥١	٥٠	١٦
٦٤	٢	٣	٦١	٦٠	٦	٧	٥٧

٨×٨ عطارد
(شكل ٨)

(الأشكال من ٣ إلى ٩) : مثل الأنماط الأساسية Archetypes للمربعات السحرية

ورمزوا للأعداد التي تزيد على الألف بضم الحروف إلى بعضها مثل:

بغ	جغ	دغ	هغ	وغ	زغ	حغ
٧٠٠٠	٣٠٠٠	٤٠٠٠	٥٠٠٠	٦٠٠٠	٧٠٠٠	٨٠٠٠
طغ	بغ	كغ	لغ	مغ	نغ	سغ
٩٠٠٠	١٠٠٠٠	٢٠٠٠٠	٣٠٠٠٠	٤٠٠٠٠	٥٠٠٠٠	٦٠٠٠٠
عغ	فغ	صغ	قغ	رغ	شغ	ظغ
٧٠٠٠٠	٨٠٠٠٠	٩٠٠٠٠	١٠٠٠٠٠	٢٠٠٠٠٠	٣٠٠٠٠٠	٤٠٠٠٠٠
ثغ	خغ	ذغ	صغ	ظغ		
٥٠٠٠٠٠	٦٠٠٠٠٠	٧٠٠٠٠٠	٨٠٠٠٠٠	٩٠٠٠٠٠		

وهم يقولون في ذلك أن الأعداد للحروف كأجساد للإنسان، وقد استخدمت طريقة حساب الجمل في كتابة التواريخ على كلور من التحف الإسلامية، ومن هذه التحف

حساب الجمل

والمربعات السحرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يعرف بحساب الجمل، ولهذا نجد أنفسنا غير قادرين على الاستمرار في الحديث عن المربعات دون أن نتعرض لهذا الحساب وما ارتبط به من فروع كالأعداد السحرية وطبائع الحروف والألفس؛ وذلك لأن هذا الحساب يقوم على المقابلة بين الأعداد والحروف الهجائية بحسب ترتيبها في أبجد هوز. وقد اقتبس العرب فكرة هذا الحساب عن البلاد التي فتحوها^(١٧). ويرجعوا في استخدامها في مجالات متنوعة بعد أن وضعوا لكل حرف رقماً خاصاً يدل عليه كما هو واضح فيما يلي:

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن
٥٠ ٤٠ ٣٠ ٢٠ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

س ع ف ص ق ر ش ث خ ذ ض ظ غ
١٠٠٠ ٩٠٠ ٨٠٠ ٧٠٠ ٦٠٠ ٥٠٠ ٤٠٠ ٣٠٠ ٢٠٠ ١٠٠ ٩٠ ٨٠ ٧٠ ٦٠

طبائع الحروف والألفب

وكما أن للأعداد طبائع في كونها متعابة أو غير متعابة، فإن للحروف كذلك طبائع ترتبط بطبائع الألفب، ويذكر صاحب شمس المعارف^(٢٦) أن طبائع الحروف تتراوح بين الحرارة والرطوبة والبرودة والجوسة، وهي تصنف إلى مجمرات (مبيابة) على النحو التالي:

الحروف الحارة هي: أ ه ط م ف ش ذ

والحروف للرطوبة هي: ب و ي ن ص ت ض

والحروف للبرودة هي: ج ز ك س ق ث ظ

والحروف اليابسة هي: د ح ل ع ر خ غ

ويبان ذلك أن النار جامعة للحرارة والجوسة، والهواء جامع للرطوبة والحرارة، والماء جامع للرطوبة والبرودة، والذراب جامع للجوسة والبرودة ثم إذا كان الحرف منصوباً فهو حار، وإن كان مرفوعاً فهو بار، وإن كان مجزوراً فربط. أو مجزوماً فبارد.

وهم يقولون إن للحروف قوة في باطن الطلويات، ولها قوة في باطن السفليات... ويضعون أن لكل حرف خدائاً يحافظون عليه، وأن لكل يوم من أيام الأسبوع جنأ تغلب عليه ويرمونها من هوأهل لها، ففي كل ساعة من ساعات الأيام برج مخصوص له السلمان، ولكل برج مولود تتأثر به سعادة أو شقاء، وهم يعملون الأجابة على حساب هذه الطولوع.

ومما يقال في هذا أن لكل حرف من الحروف سرّاً^(٢٧)، وأن أسرار القرآن كلها وضعت في سورة الفاتحة، وأن أسرار الفاتحة وضعت في البسملة، وأن أسرار البسملة وضعت في حرف الباء. وقد صارت على ذلك الطبائع الأربعة المميزة للنفس البشرية، وهي: (الصفراء والدم والبنغم والسوداء)، وهي التي تمثل الأمزجة الأربعة التي تنشأ عن امتزاج السوائل الرئيسية في الجسم^(٢٨).

وقال ابن سينا^(٢٩) عن طبائع الألفب إنها (الكبريت والزهج والزرنيخ والزنجر)، وهذه الألفب متعلقة بالطبائع الأربعة: (النار لها الكبريت، والذراب له الزهج، والهواء له الزنجر، والماء له الزرنيخ). وبهذه الألفب تجلب من شئت وتنفذ وتفرق، وتجلب الطيور والوحش وكل شيء أرثته على وجه الأرض... فإذا أريت شيئاً لإنسان فاحسب اسمه واسم أمه واسم الشهر بحساب الجمل فتعرف طبعه، فإن كان الطبع ناريًا فنفسه للكبريت... وإذا أريت السور بعلم الروحانية على نحو ما يقول أصحابها تمزج اسم المطلوب واسم أمه واسم الشهر

استرلاب محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن؛ سجل عليه كلمة (خلج)، جاءت بعد كلمة سنة، وهي شمل تاريخ صناعة للقطعة^(٣٠)، وعلى ذلك يكون تاريخ القطعة (خ: ٦٠٠، ل: ٣٠، ج: ٣) = ٦٣٣هـ (أي ١٢٣٥م)، وبالمتحف الإسلامي بالقاهرة للقطعة رقم ٤٧٣، وهي أحد الأبواب الخشبية^(٣١)، ورد تاريخ صناعتها في نهاية بيتين من الشعر، والبيتين هما:

يا بلعة قد أشرقت بحسن وصنع في مقام
انظر إلى تاريخها تشرح إلى دار السلام

وبحساب الجمل، نستطيع أن نتعرف على تاريخ الصناعة كما هو موضح على النحو التالي:

شرح	٦٤٨ =	٨ + ٢٠٠ + ٤٠ + ٤٠٠ =
إلى	٤١ =	١٠ + ٣٠ + ١ =
دار	٢٠٥ =	٢٠٠ + ١ + ٤ =
السلام	١٦٢ =	٤٠ + ١ + ٣٠ + ٦٠ + ٣٠ + ١ =
	١٠٥٦ =	

كما استعملت طريقة حساب الجمل في بعض نسخ القرآن الكريم؛ فحرف (هـ) كان يوضع في نهاية كل آية خامسة، وكل آية عاشرة يشار إليها بحرف (ي)، والآية العشرين يشار إليها بحرف (ك)^(٣٢)، وهكذا.

الأعداد المتعابة

ومن المراكز المهمة التي تقوم عليها السريات السحرية ما سبق الإشارة إليه من الأعداد المتعابة، ويقال للعديدين إنهما متحابان إذا كان مجموع أجزاء أحدهما يساوي الثاني، ومجموع أجزاء العدد الثاني يساوي العدد الأول، فالمعدان: [٢٨٤]، [٢٢٠] متحابان لأن أجزاء العدد الأول هي ١ - ٢ - ٤ - ٥ - ١٠ - ١١ - ٢٠ - ٢٢ - ٤٤ - ٥٥ - ١١٠ وجملتها ٢٨٤، وأجزاء العدد الثاني هي ١ - ٢ - ٤ - ٧١ - ١٤٧ وجملتها ٢٢٠، وقال ابن خلدون في ذلك إن معنى المتعابة أن أجزاء كل واحد لثي فيه من نصف وثلاث وربع وخمس وسدس وأمثالها إذا جمع كان مساوياً للعدد الآخر^(٣٣)، ويذكر الإخوان في رسالتهم^(٣٤) أن الأعداد المتعابة هي كل عددين أحدهما زائد والآخر ناقص، فإذا جمعت أجزاء العدد الناقص كانت مساوية لجملته العدد الزائد؛ فالعدد [٢٢٠] زائد، والعدد [٢٨٤] ناقص^(٣٥)، فهذه الأعداد وأمثالها تسمى أعداداً متعابة وهي قليلة الوجود، وجاء عن أصحاب الطلاس أن لتلك الأعداد أثر في الألفة بين المتحابين.

حرفاً مفردة وتخرج لكل حرف من هذه الحروف اسماً من أسماء الله الحسنى ويخصمهم بالجمال وتنزل بهم في مربع، ويرسم المربع في (أثر) المطلوب إن وجد، وإن لم يوجد ففي خرقه بضياء وتبخرها بالبد والجاري واجعلها فتيحة.... إلخ. ويحب الطب الهندي القديم إلى أن المرض يسببه اضطراب في واحد من العناصر الأربعة (الهواء - الماء - البلم - الدم).

المرمعات السحرية (الأوقاف) في مجال السحر الشعبي
 سيوضح القارئ، بعد قليل، مدى أهمية الإمام بفكرة عامة من حساب الجمل والأعداد السحابة وطبائع الحروف والألف، إذا ما كان لنا أن نسهر قصداً نحو فهم أكثر عمقا (المرمعات السحرية) التي تعرف في مجال السحر للشعبي بالأوقاف، ويكشف أصحاب الأوقاف عن هذا العلم في مصنفاتهم^(٢٨) فيقولون إنه علم يتوصل به إلى ترتيب الأعداد وإستوائها في الأقطار والأضلاع مع عدم التكرار. ويعرفون الوق في أنه سطح قائم الزوايا يحيط به أربعة أضلاع متساوية منقسمة بأقسام متساوية، يوصل بين أقسام كل ضلع ومقابله بخطوط مستقيمة فينقسم بها إلى مربعات صغار عدتها كمدة ما يحصل من مربع عدة أقسام أمد أضلاعه ثم ينزل فيه أعداد (إن كان عدداً)... بحيث تصير جميع مربعاته للصغار الطولية والعرضية وصلى قطرية متساوية الأعداد من غير أن يوجد فيها عدد مكرر، وإن كان حرفياً ينزل فيه حروف، وإن كان كلياً ينزل فيه كلمات، وإن كان اسماً ينزل فيه أسماء، بحيث يكون ما في كل صف من صفوفه العرضية موجداً في كل صف من صفوفه الطولية والنظرية وهو ما يعرف بميزان

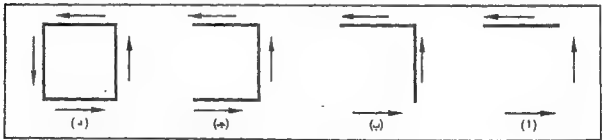
النحو التالي مشروحة على الوق المثلث كمثال: المفتاح أول عدد يوضع في الوق (وهو أصغر عدد فيه)، ويسمى [١] والمتعلق آخر عدد يوضع في الوق ويكون [٩]، والعدد مجموع المفتاح والمتعلق [١٠]، والوق مجموع عدد متلع من أضلاعه [١٥]. والمساحة هي مجموع عدد أضلاع الوق كلها [٤٥]. والضابط مجموع الوق مع المساحة [٦٠]، والغاية مجموع عدد أضلاعه طولاً وعرضاً، وإن شئت قلت ضنط الضابط [٣٠+٣٠ = ٦٠]، والأصل يكون بضرب مغلاقه في غايته [١٢٠×٩ = ١٠٨٠]. وكل هذه الأصول - كما أرى - منسوبة إلى الوق المثلث.

جداول الأوقاف

وللأوقاف جدول خاصة يستعان بها، فيذكر الطرخي^(٣٠) أن جداول الأوقاف من الوق المثلث إلى الوق المثلثي يدعى أن تخطط بطريقة خاصة، وعلى سبيل المثال يكن التخطيط للخير بأن تكون البداية بتخطيط السطر الأول من الجانب الأعلى من جهة اليمين نحو اليسار حتى ينتهي الخط، ثم تنزل الورقة حتى يسير رأس الجدول جهة اليمين، وهكذا على النحو الموضح. أما التخطيط للشر فيكون على عكس ذلك بأن يكون من اليسار إلى اليمين (شكل ١٠).

تعمير الأوقاف

وتعمير الأوقاف هي عملية تنزيل أو إسكان الأعداد أو الحروف... في بيوت أو خانات الوق بالتتابع قاعدة خاصة، بدءاً بالمفتاح وانتهاءً بالمتعلق. ومن الأوقاف ما يبدأ مفتاحه بواحد، ويزاد دائماً في مئة ببيوته بواحد أو غيره، مع ملاحظة



(شكل ١٠) طريقة تخطيط الوق لأعمال الخير

أن الزيادة على المفتاح بعدد اثنين مثلاً، فلا بد أن يزداد هذا العدد على جميع البيوت حتى لا يحدث خلل في الوق. ويؤكد أصحاب الأوقاف على ضرورة معرفة فصل أكبر عدد من الوق على أصغر عدد فيه، والطريقة إلى ذلك تكون بضرب العدد المراد في تنقل البيوت في عدد بيوت الوق إلا

الوق. ولكل وق مفتاح ومتعلق وعدل ووق ومساحة وضابط وغاية وأصل. وهم يستخرجون^(٢٩) من هذه الأصول الثمانية ما يقولون بأنه (ملك علوي)، وآخر يقولون بأنه (عون سفلي)، وهو خديم الملك العلوي، ويسمرون هذه الأصول على

الوقف المثلث

نستعرض، الآن، طائفة من الأوقاف المشهورة التي تستخدم كثيراً في السحر الشعبي، وهي ذات أصول تاريخية في التراث العربي، من هذه الأوقاف: الوقف المثلث على الصورة الأصلية لمربع زحل، ويعرف عند أصحاب هذا الفن بخاتم أبي سعود، ويعد هذا الوقف أشهر المربعات السحرية على الإطلاق، ولهذا الوقف صورتان: واحدة حروفية وأخرى عددية (شكل ١٢)، وقد نسب هذا الوقف إلى أبي حامد الغزالي مع القول بأنه ليس من اختراعه، وقيل في منشئه أقوال كثيرة، منها أنه كان لأصف بن برخيا وزير سليمان عليه السلام،

وأحد؛ فالنتاج هو أفضل الأكبر على الأصغر، فإذا كان الوقف مثلاً وأريد أن يكون عدد الزيادة في ملء الخانات هو [٢٢]، فيضرب في عدد بيوت المثلث إلا واحداً أي (٩ - ١) = ٨، فيكون العدد $8 \times 22 = 176$ هو أفضل الأكبر على الأصغر.

شروط مهمة

* عدد كتابة الوقف يؤكد أصحاب الأوقاف (٣١) على ضرورة إطلاق بخور كوكب المصاعة، والاختيار السليم للوح الكتابة إن كان معدناً أو ورقاً للكوكب، ويكون ذلك في مكان الكوكب (إن أمكن) أو في مكان خال من الناس والحيوانات.



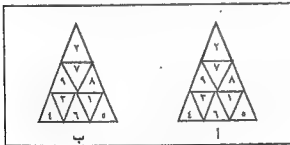
(شكل ١١) اتجاهات الكتابة حول الوقف

وقيل إنه كان على خاتم سليمان وبه تم ملكه، كما قيل إنه كان على خاتم (آدم) عليه السلام، إذ هو عدد، أي مجموع الصفوف الرأسية والأفقية [٤٥]، وهي مجموع حروف (آدم) أي $(1 + 4 + 10 = 15)$.

وقيل إن هذا الوقف كان هرمياً (شكل ١٣)، ولما وصل إلى الإمام الغزالي رُبعه، ومن خلال إلقاء نظرة على الشكل الهرمي للوقف، يتضح لنا أن مجموع أعداد المثلثات الصغرى

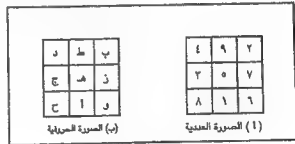
* أن يرسم الطالب والمطلوب والحاجة في ظهر الوقف بطريقة خاصة؛ ففي الصفحة يرسم الطالب ويرسم المطلوب وهو مقبل عليه معانق له خاضع لأمره، وفي العداوة يرسمهما تافرين من بعضهما.

* أن تكتب أسماء الملوك الأربعة في الزوايا الأربع بأن يكون رأس الزاوية في وسط الاسم، واسم الملك الحاكم يكتب



الصورة الهرمية للوقف المثلث

(شكل ١٣)



الوقف المثلث

(شكل ١٢)

للمصفوفة على كل ضلع من أضلاع الشكل تساوي [١٥]، وتكون في مجموعها [٤٥]، كما نرى أن كل مصفوفة تبدأ من إحدى زوايا الشكل نحو منتصف الضلع المقابل تساوي [١٥] وتكون في مجموعها [٤٥].

فوق الوقف في الخير، ويكتب تحته في الشر، والكتابة حول الوقف تكون أسطراً بعدد بيوت ضلع الوقف، فالمثلث ٣، والمربع ٤ وهكذا، وفي الخير تكون الكتابة إلى الداخل، وفي الشر تكون إلى الخارج (شكل ١١).

ومن طرائف هذا اللفظ ما جاء في طائفة من المصنفات السحرية، بأن الإمام الخزالي رحمه الله قال عن هذا اللفظ: «لتمت أطراف البلاد برهة من الزمان في طلب هذا الخاتم المبارك... وأرشدت إلى شيخ من المشايخ فمسأته عنه، فأجابني وقال عددي هذا الخاتم الشريف، فأقمت في خدمته ما شاء الله ثم أعطانني وأوصاني بكنهه عن الجهال لأن فيه اسم الله الأعظم، (٣٢)». ويعتقد أن اللفظ خواصاً في أعمال الخير وأعمال الشر، سواء أكانت خواص له بكماله أو لمفرداته أو لمزيجاته.... والمقصود بمفردات اللفظ (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨) وهي تقابل من الحروف (أ، ج، هـ، ز، ط)، وأما مزيجات اللفظ فهي (٢، ٤، ٦، ٨) وهي تقابل من الحروف (ب، د، و، ح) أي الكلمة (بدوح) التي ستعود الحديث عليها، والمفردات بالانفرادها تخص أعمال الشر، والمزيجات بالانفرادها تختص بأعمال الخير والسعادة، واللفظ بتمامه يصلح في الخير والشر معاً، وبما يقال في خواص هذا اللفظ بكماله في أعمال الخير، إنه يجعل بخلخال المسجون، ويحفظ المتاع إذا وجد في صندوقه، ويسهل الولادة المعسرة وإنشاء المريض، ويكتب اللفظ للألفة، والنصف، والصحة، ولتصالح المصالح، ولتسهيل صيد السمك، ولتقوية المسافرين على مشقة السفر، ولجلب الزين، وملك السحر عن المسحور، ولحصار الغائب، ولدفع أذى الهيات والمقارب، ولإزالة الهموم وتفتيح الكروب، وغير ذلك، وهو يكتب على الوريق، وللكاغد وقطع الخنزف لليلة، وعلى الثمار، وعلى أرواح اللصة والقصدير مع بخور خاص، وفي أوقات معينة تبعاً لكل حالة، ومن خواصه بكماله في أعمال الشر للتفريق بين المجتمعين ولقد الألفة، ويكتب في ذلك على بيضة فاسدة.

وأما مفردات اللفظ، والتي تخص أعمال الشر، منها تسليط الصداق على رأس الظالم وتحويل الجار السوء وإسقام العدو الطاعى، ولغراب دار الظالم ولتجربة دم المرأة الفاجرة، ولكل حالة لوح خاص لكتابة اللفظ، قد يكون شقفة نيلة أو حمراء أو قطعة رصاص أو نحاس أو في خرقعة من لذر المطلوب.... وكذلك يوضع اللفظ حسب كل حالة قد يكون تحت حجر الطاحونة أو تحت صخرة الدار أو دفن في مكان مظلم أو في قناة جارية مع أحجار خاصة ويخبر الشر.

ومزيجات اللفظ من خواصها القبول والمحبة لمن واطب على كتابتها على جبينه بماء الورد صباح كل يوم، فلا يقابل أحداً إلا أحبه، ويقال من كتبها في ريق الخزال وذكر اسمه تعالى (بدوح) ٤٠٠ مرة، (فيروح) ٤٠٠ مرة وجعلها معه أحبه من رآه، ومن قرأها مشرقين مرة على سكين وقطع بها شيئاً من اللحم أو الفاكهة أحب كل من لُكل من ذلك... فهي تقرباً في قم قلة أو تكهيب في إثناء، وهي تذكر على قم الزوجة وتكتب في الكلب الأبيض.... وهذا الخاتم على جانب كبير من الأهمية في موضوع المزيجات السحرية. وله استخدامات وأشكال كثيرة كما سيوضح لنا بعد ذلك.

بعض مشتقات خاتم أبي سعيد

يقول أصحاب المزيجات السحرية (٣٣) إن لفعل الألفاظ هو اللفظ المثلث (ب، د، ط) على حالته الأصلية، والذي، كما سبق للقول، تتفق أعدادُه مع قيمة حروف (ألف)، وهو يساوي، كذلك، عدد حروف (زحل) أي (٧+٨+٣٠)، ويصلح هذا اللفظ يساوي ١٥ عدد حروف (حواء) أي (٨+٦+١)، وهم يقولون إن اللفظ المثلث له يوم السبت، وله من الكواكب زحل، ولونه أسود.... ويخوره كل بارد يابس مثل الكافور.

ومن المعتقدات الشائعة المرتبطة بهذا اللفظ (٣٤)، أنه يُزِيل الغزليات من الصغير إذا كتب في قرطاس ويخْرُ سبيل علق في علقه باعتباره حجاباً، ويقال إنه يفتح كذلك في القى الذي يأخذ الصغير، وكذلك لسمة الصغير، ويقولون إنه يفتح بوسله حجاباً للمرأة لدر لثين، وكذلك يفتح للبرق والنجم لدر لثينا، حيث يكتب في قرطاس ويطلق على الإناء الذي يحلب فيه اللبن، وهو يكتب كذلك لدفع لذى الوحوش والحشرات كالجراد، كما يكتب لخلاص المسجون، وبما يقال فيه إن فرأله لا تحصى، واستخدامه يتطلب عزائم معينة، وقد يرتبط بالعزائم آيات من القرآن الكريم، وهي (أمانيد إيمانية لتقوية الاعتقاد بقوة الأثر)، ولهذا اللفظ صور أخرى كثيرة مشتقة من صورتيه (الجدية والحرورية)، فقد يكون اللفظ مزيجاً بينهما (انظر الشكل ١٤)، فقد جاء في اللفظ المندى حرف (هـ) بدلاً من العدد (٥) المساوي له في القيمة، وقد تتحول أصلاح اللفظ الخارجية لتتضمن كلمات خاصة (٣٥) (انظر شكل ١٥).

٢	٩	٤
٣	٥	٧
٨	١	٦

(شكل ١٥)

٢	٩	٤
٧	٥	٣
٦	١	٨

(شكل ١٤)

ومن الطرائف المشهورة لهذا الوفق ما يعرف بـ (تربيع القلعة)؛ أي تمشية القلعة لمعرفة موضع (الدفين)، حيث يقوم الممارس بكتابة ٩ طاءات على حافة القلعة، ويكتب في قاعدتها مثلث الفسزالي (ب، ط، د) ثم يوضع القلعة على كف أى شخص، وتعزم بهذه الأسماء؛ جهاز ٢ طهز ٢ بدمش ٢ نطقوش ٢ ... الله أكبر، أقسمت أيتها الأرواح اللروحانية، أن تتوكلوا بلبس الكف وسحب القلعة إلى محل الدفين، إلى آخر ذلك، على أن يكون البخور جارياً ولبان.

ويذكر وليم لين E. W. Lane (٣٦) استخدام هذا الوفق في (متدل) حمضره، فقام الرجل الممارس بإمساك اليد اليمنى لصبي دون البلوغ، ورسم الوفق على راحة يده، ويكرر بعض الكلمات منها؛ «انزلوا انزلوا، احضروا إلى مذهب الأمير

حسب طبع الجملة بأن يكون المفتاح جهة فرق إن كان نارياً أو شمالاً إن كان هوائياً، أو يميناً إن كان مائياً أو تحتاً إن كان ترابياً (انظر شكل ١٦).

ومن مشتقات الوفق المثلث، الوفق (شكل ١٧)، مساحته [١٣٥] ومجموع كل سطر فيه أفقى أو رأسى أو قطري [٤٥]، ويقال إن لهذا الوفق فائدة لخلص المسجون إذا ما كتب على تراب طاهر في الساعة الأولى من يوم الجمعة، ثم يحمله المسجون .. ويقال إن هذا الوفق (جرب كثير) (٣٨)، ومن الملاحظ أن العدد [٤٥] في هذا الوفق مجموع كل سطر شريطين هما (أبد) = ٧، (أزل) = ٣٨ بحساب الجمل.

قوابى	مائى	هوائى	نارى																																				
<table><tr><td>٤</td><td>٩</td><td>٢</td></tr><tr><td>٣</td><td>٥</td><td>٧</td></tr><tr><td>٨</td><td>١</td><td>٦</td></tr></table>	٤	٩	٢	٣	٥	٧	٨	١	٦	<table><tr><td>٢</td><td>٧</td><td>٦</td></tr><tr><td>٩</td><td>٥</td><td>١</td></tr><tr><td>٤</td><td>٣</td><td>١</td></tr></table>	٢	٧	٦	٩	٥	١	٤	٣	١	<table><tr><td>٨</td><td>٣</td><td>٤</td></tr><tr><td>١</td><td>٥</td><td>٩</td></tr><tr><td>٦</td><td>٧</td><td>٢</td></tr></table>	٨	٣	٤	١	٥	٩	٦	٧	٢	<table><tr><td>٦</td><td>١</td><td>٨</td></tr><tr><td>٧</td><td>٥</td><td>٣</td></tr><tr><td>٢</td><td>٩</td><td>٤</td></tr></table>	٦	١	٨	٧	٥	٣	٢	٩	٤
٤	٩	٢																																					
٣	٥	٧																																					
٨	١	٦																																					
٢	٧	٦																																					
٩	٥	١																																					
٤	٣	١																																					
٨	٣	٤																																					
١	٥	٩																																					
٦	٧	٢																																					
٦	١	٨																																					
٧	٥	٣																																					
٢	٩	٤																																					
(د)	(ج)	(ب)	(ا)																																				

(شكل ١٦) يوضح طبع الوفق

ونذكر مثلاً آخر لوفق ثلاثى (شكل ١٨) مساحته [٣٤٢]، ومجموع كل سطر فيه [١١٤]، تتخلله الحروف (م، ح، ل، و، ن) أى محلول، وقد قام كاتب هذه السطور بضبط الوفق، ويقال إن هذا الوفق يفيد في حل الرجل المربوط عن زوجته، وهو يكتب في قسطنطين ويضع في كف الطالب لحظة اجتماعه مع زوجته (٣٩)، ومن الملاحظ أن العدد [١١٤] يساوى للكلمة الشريفة (سدد)، والكلمة الشريفة (جامع) بحساب الجمل.

وجنوده، إلى الأحمر الأمير وجنوده، احضروا يا خدام هذه الأسماء، ومثل هذه الكلمات نراها كثيراً في مصنفات السحر لاستدعاء الجن.

الطبع الغالب للوفق

ولمعرفة الطبع الغالب للوفق (٣٧) تقسم الجملة المطبوعة على [٤٣] فإن كان الباقي واحداً فطبعها نارى، وإن كان الباقي اثنين فطبعها هوائى، وإن كان الباقي ثلاثة فطبعها مائى، وإن لم يكن لها باق فطبعها ترابى، ولنزول المثلث على الطابع

٣٧	٤٢	٣٥
٢٦	٣٨	٤٠
د	ح	ل
٤١	٢٤	٣٩

(شكل ١٨)

١٨	١١	١٦
١٣	١٥	١٧
١٤	١٩	١٢

(شكل ١٧)

أوراق مثلثة ذات دلالة مقدسة

ومن الأوراق ما كان له دلالة خاصة من حيث إنه يحمل أسماء شريفة، مثل لفظ الجلالة (الله) أو بعض أسماء الله الحسنى، ويذهب البعض^(٤١) إلى الطريقة الصحيحة لنزول الورق على أحد هذه الأسماء الشريفة، فتكون مجموع مساحة

الطريقة الخاطئة

٢١	٢٦	١٩
٢٠	٢٢	٢٤
٢٥	١٨	٢٣

٦٦ ٦٦ ٦٦

(شكل ١٩)

الورق هو العدد المطلوب، مثال ذلك أن العدد التجميعي للفظ الجلالة (الله) هو [٦٦]، فإذا نزل في ورق مثلث على الطريقة

١٥	٤٦	٥	٦٦
٤١		٢٥	٦٦
١٠	٢٠	٢٦	٦٦

٦٦ ٦٦ ٦٦

(شكل ٢١)

الخاطئة لكان الله ثلاثة، أي في كل ضلع (الله) وهذا خطأ ظاهر يذهب إليه أصحاب المصنفات، ويكون الورق صحيحاً بوجود (الله) واحداً في جميع الورق (انظر شكل ١٩، ٢٠).

ويورد الطبري^[٤١] بعض الأوراق التي بها مربع خال (انظر شكل ٢١، ٢٢)، وهي تستخدم كتشابه اسم الشيء المطلوب (أعداداً أو أرقاماً) في الخانة الخالية، والملاحظ أن الاسم المطلوب سيكون محاسناً بلفظ (الله) في بعضه العدي.

مثال آخر لورق ثلاثي يُشرف باسم الجلالة (ملك)، مساحته [٩٠]، وهو يجمع بين الحروف وبعضها المزدني في بعض الخانات (شكل ٢٣)، ويذكر المصدر للطريقة التي يسجل عليها هذا الورق^(٤٢) بأن ينقل على صحيفة من ذهب ومعه قوله تعالى «اللهم مالك الملك... الآية»، ويقال إنه إذا نقش ببعده المزدني في ورقة من ذهب في شرف الشمس

ويوضع فص ياقوت في خاتم ويدخل صاحبه على حاكم أو جبار إلا دل له، ويؤمنون أن أفلاطون وضعه لدى القرنين فكانت الأسد تفر منه!

ويذكر ابن الحاج^(٤٣) وفقاً لمثلثاً يقول إنه يتضمن اسم الله الأعظم، ويقول إن الوصول إلى هذا الاسم يستلزم الدخول في طقوس روحانية خاصة، يطوف خلالها السالك بدوائر سبع:

الطريقة الصحيحة

٦	١٢	٤
٥	٧	١٠
١١	٣	٨

٦٦ ٢٢ ٦٦ = ٦٦ (الله)

(شكل ٢٠)

الدائرة النورانية، الدائرة الربانية، الدائرة المكونية، الدائرة السميدانية، الدائرة الجبروتية، الحضرة الوجدانية عدد سدره

٦٦	٣	٦٢	١
٦٦	٦١		٥
٦٦	٧	٤	٦٠

٦٦ ٦٦ ٦٦

(شكل ٢٢)

المتنبي؛ وهي المعبّر عنها في القرآن الكريم في قوله تعالى (في مقعد صدق عدد ما ليك مكدر)، ويقال إن على باب هذه الحضرة هذا الاسم الأعظم... وترى الملكة يذكرون بكلام فصيح هذا الاسم (نو الجلال والإكرام)... ويقول صاحب هذا الحديث إن «هذا المقام لو اشتغلنا بشرح ما فيه لتكسرت الأنامل وكلت الأنامل وما انتهت إلى بعض وصف المجانب... فإذا وصل السالك إلى هذا المقام... فإنه يبلغ سر الاسم، فإذا دعا به على شيء أجيب». ويقال إن هذا الاسم كان عدد أصنف بن برخيا ويذكر سليمان بن دارد عليهما السلام، وهو الذي أخبر به الجليل بقوله: «قال لأبي عنده علم من الكتاب أنا أتيتك به قبل أن يرثي إليك طرفك»، فتتعلل المكونات بهذا الاسم أقرب من لمح البصر، ولهذا الاسم جدول في صورة وفق (شكل ٢٤)،

على (٢٤) في أرضاع عديدة؛ فكل مربع وكل للورق
(المؤلف من ٤ خانات) يساوي ٣٤ (ش ٢٥)، والمربعات
الوسطية (المؤلف كل منها من ٤ خانات طولاً وعرضاً) تساوي
٣٤ (شكل ٢٥ ب، ج)، والمربع المركزي (المؤلف من ٤

ذ	الجلال	بالإكرام
٩٣	٣٠٠	٧٠٧
٣٠١	٥٠٧	٩٤

(شكل ٢٤)

خانات) يساوي ٣٤ (ش ٢٥ د)، والمربعات المتوسطة على
أضلاع الورق كل زوجين متقابلين يؤلفان ٣٤ (ش ٢٥ هـ)،
وهكذا مما لا يقف عدد حصر، هذا إضافة إلى أن كل صف
من صفوف المربع طولاً وعرضاً وقطراً يساوي ٣٤.

أوفاق مربعة بها اسم الجلالة

ومن الأوفاق ما يقدم على اسم من أسماء الله العظيمة؛
فالورق (شكل ٢٦) يتضمن الاسم (قهار) في وفق عددي
حرفي مشترك، ويقول ابن الحاج (٤٥) إن هذا الاسم له قسم
خاص، وخادم من الروحانية يدعى (كيميائيل) يظهر في

وهم يقولون إن من دأبهم على ذكر هذا الاسم ١١١٧ مرة كل
يوم، نال خيراً عظيماً في الدنيا والآخرة. وتهتم معظم
مصنفات السحر بهذا الاسم الأعظم، ويعتدرون، جميعاً،
الوصول إليه غاية.

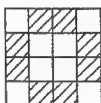
٢٧	١٣	٤٠ م
٣٣	٣٠ ل	٢٧
٢٠ ك	٤٧	٢٣

(شكل ٢٣)

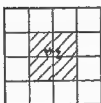
الورق المربع

سبق لنا أن أرضعنا النمط الأساسي لهذا الورق
(المشترى ٤٠٤)، ونعرض، هنا، صورة أجري له (شكل ٢٥)
مع بيان بعض خصائصه السحرية التي سبق أن أشرنا إليها،
ومما يذكر أن هذا الورق لو كتب في إزاء ويقل عليه القسم
الخاص به عنداً معيناً من المرات، ثم محى بالماء وغسل به
وجه الطالب فإنه يوجد الشجرة لمن يلقاه، وأما القسم فهو
(توكلا يا خدام هذا الخاتم وهوجرا قلب كذا إلى محبة كذا الوحا
٧ المجل ٧ الساعة ٧) (٤٤)، ومن عجائب هذا الورق أنه يجمع

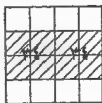
٨	١٨	١٤	١
١٣	٢	٧	١٢
٣	١٦	٩	٦
١٠	٥	٤	١٥



ش ٢٥ هـ



ش ٢٥ د



ش ٢٥ ج



ش ٢٥ ب

٢٤	٢٤
٢٤	٢٤

ش ٢٥ ا

(شكل ٢٥)

المربعات ودود / عطف

ومن المربعات التي تتضمن للذات الإلهية ما يُعتقد بأنه يعمل على جذب الود والمحبة بين الأزواج بخاصة، ودوام المحبة والتعاطف بين الأحبة على وجه العموم، وهي تعمل للنساء في هيئة أحراز أو أحجية لها أشكال كثيرة تظهر في المصنفات، نذكر منها حجاب يكتب على الكاغذ الأحمر «يا ودود يا عطف يا رءوف» (٤٨) سبعين مرة، ويلحق به الخاتم (شكل ٢٠). ويلاحظ في هذا الخاتم أن كلمة ودود هي الدائرة فيه، فنراها في جميع صفوفه الرأسية والأفقية مصحوبة بالقيمة العددية لكل حرف من حروفها، ويمكن أن يكون هذا الحجاب على شئ من أثر الزنج أو الشخص المطالب، وقد يُطَق في رُقبة وطوط لشئد للفعالية، ويذكر ابن الحاج (٤٩)

صورة أسد بعد الانتهاء من القسم الخاص به، والقسم هو «إلهي أمدني برفائق اسمك القهار، ويسر قاف والعتريت القهرماني خديم نبئ الله سليمان بن داود عليهما السلام... لأجب أيها الملك كسيفائيل وأمر أهل طاعتك من الجن والعفاريت، بحق اسم الله (القهار)، ويتقاف القدرة وهام الانتهاء وألف الوجدانية وزاء الربوبية، أسألك يا قهار يا هوي أول يا رزاق أن تمدني بسر أهل الحضرة من عبادك الصالحين...»

ومن أرفاق اسمه تعالى (سريع) (٤٦) وفق حروف (شكل ٢٧) يقولون عنه إنه يعمل على سرعة الإجابة، وقال بعضهم إنه يكتب في اليد اليسرى باليد اليمنى، وأما الريق لاسمه تعالى (مكين) فهو عددي (شكل ٢٨)، فيقول الديرسي عنه إنه يكتب في رق غزال ويخمر بعدد ويطبق على الصبي المتعد

٤٠	١٠	٤٠٠	٤٠
٤٠	٢٠	١٠	٤٠٠
٢٠	٤٠	٢٠	١٠
١٠	٢٠٠	٤٠	٥٠

(شكل ٢٨)

س	د	ي	ع
د	ي	ع	س
ي	ع	س	د
ع	س	د	ي

(شكل ٢٧)

١٠٠	١	١٠٠	٢٠٠
١٠٠	١	١٠٠	٢٠٠
١	١٠٠	٢٠٠	١٠٠
١٠٠	٢٠٠	١	١٠٠

(شكل ٢٩)

٥	٩	٣٢	٥
٥	٩	٣٢	٥
٣٢	٩	٥	٣٢
٣	٧	٣٤	٧

(شكل ٢٩ أ، ب)

١٠	٤	٦	٣٦
١٠	٤	٦	٣٦
٤	٣٢	٩	٥
٣٢	٩	٥	٣٢
٣	٧	٣٤	٧

وصفاً آخر للمحبة فيقول: «إذا كنت محباً في واحد وهو عندك نافر كزوجتك، فاكذب لها هذه الحروف (ودود) في سبع حبات من التين. وقل على كل حبة (يذكر بعض الكلمات الإيمانية) مع أسماء القمر مائة مرة، على أن يكون العمل به يوم للجمعة وقت الزوال والمطلع السرطان، ثم تطعمهم من لبت، ويكتب الريق السابق ويطبق المقصود.

أجمله يمشي بإذن الله، وأما وفق اسمه تعالى (الهادي)، فهو على صورتين (شكل ٢٩ أ، ب)، ويقال إن لهذا الاسم خادماً يدعى أطيائيل، يزل على الذكر...، ويقول صاحب شمس المعارف (٤٧) إن هذا الاسم له نفع عظيم في هداية القلوب، ولإبادة الذهن، يكتب ويُمسَى لهما.

وهناك وفق خاص مؤلف من اسم الذات الإلهية: عطوف (شكل ٣١) وهو لمحبة أحد الزوجين إلى صاحبه أو لزواج المرأة، فيؤخذ شيء من ثوب المطلوب (الأثر)، ويكتب فيه الوفق المشار إليه في طالع القوس وساعة الزهرة ويكتب معه اسم الطالب والمطلوب، ويبخر بالجارى والمبعة السائلة، وتنتى عزيمة يقال لها (الدهر وشية)^(٥٠)، وهى عزيمة طويلة مألوفة بالكلمات والأسماء الغامضة، ويعتقد بأن لها سحراً فى روحانية التعميل، ويوضع الوفق فى خلاص من الكاغد الأحمر ويجعل فى جيب الطالب، ويلاحظ أن الوفق يتألف من الأرقام (٧٠ - ٩ - ٦ - ٨٠) وهذه الأرقام تمثل القيمة العددية للحروف (ع - ط - و - ف - ح).

وفق مربع متعدد الأسماء الحسنى

ومن الأوقاف ما اشتمل على أكثر من اسم من أسماء الله الحسنى (شكل ٣٢) وهو ذو فائدة تتعلق بالعين والظنرة، حيث يكتب للحماية مع سورة قل أعوذ برب الفلق، ويروى عن

مفسر، ق، الزه، حم، ن)، وتعرف هذه الحروف بالفتوحات، وقد حوت هذه الحروف جميع الذين تصدوا لتفسيرها، وربما يظل مثقلاً، ونجد بعض التاويلات التى ترى فى هذه الحروف الأولى أسماء النساخ الأوائل للقرآن الكريم، كما نحاول أخرى تفسيرها على أنها تقطيع ترتيلى يشير إلى الانتقال من سورة لأخرى، وهذه فرضية خاطئة لأن هذه الفتوحات ليست مثبته بطريقة منهجية متواترة، وتزعم إحدى التاويلات أن وضع هذه الحروف هو بمثابة معجزة تهدف إلى بث المبررة فى نفوس الكافرين. وتقول السلة إنه فى كل نص منزل هناك سر، وسر للقرآن يكمن فى فرائع السور... بينما يستحضر الحديث الصوفى فرائع السور كأنها لحاظ عيون منتشية بالوجود، أو أسنة للحدس الإلهى^(٥٢).

وقد ذكر الإمام الغزالى فى كتابه «خواص القرآن»: فإن: إن بعض الصارفين يكتب هذه الحروف إذا هاج البحر وتلاطمت أمواجه فى شقة ويذفها فيه فيركد البحر رأسك الريح^(٥٣) وقد صاغها بعضهم بقوله (طرق سمك النصيحة)^(٥٤)، وهى الأربعة عشر حرفاً التى ذكرناها،

متعدد

حسينا	الله	ونعم	الوكيل
عزيز	سابق	محيط	مفنى
مانع	واحد	مهلك	عالم
محبى	ميت	معيد	باقى

(شكل ٣٢)

عطوف

٨٠	٦	٩	٧٠
٦	٩	٧٠	٨٠
٩	٧٠	٨٠	٦
٧٠	٨٠	٦	٩

(شكل ٣١)

وحد

٤	٦	٤	٦
٦	٤	٦	٤
٤	٦	٤	٦
٦	٤	٦	٤

(شكل ٣٠)

ونذكرها ابن خلدون فى مقدمته، وقال إن البعض ادعى معرفة الساعة بجمع هذه الحروف المقطعة بعد حذف المكر بطريقة حساب الجمل، ورفض أن يكون هذا الحساب، على قدمه عند العرب، حجة على حساب الساعة.

ومن الحروف النورانية ظهرت بعض المربعات السحرية^(٥٥)، ومن ذلك ما يذكره العلامة السنوسى^(٥٦) فى مجرياته عن الفوائد الشهمة لمن أراد أن يرى فى منامه حبيبته حباً أو ميماً، أو كانت له إلى الله تعالى حاجة، فليطبع طاهر نقى للقلب على فرائط طاهر معجزلاً أملاً، بعد صلاة ركعتين... ويكتب الوفق المبين ويوضع تحت الرأس قبل النوم، فإنه يرى فى منامه ما قد نوى بحول الله وقوته، ويستخدم الوفق ذاته فى الاستخارة (شكل ٣٣)، وهو يتألف من الحروف (أ، ل، هـ، ص).

ومن المربعات السحرية التى تقوم على الحروف النورانية، الوفق (كهيعص)^(٥٧) للعدى (شكل ٣٤). ويستخدم هذا

بعضهم^(٥٨) أنه قال رأيت بخط العلماء المتقدمين أنه كان بخراسان رجل عائن فجلس يوماً مع جماعة، فمر بهم جمال فقال العائن: من أى جمل على ترويدون أن أطعمكم من لحمه الساعة؟ فأشاروا إلى جمل من أحسنها فنظر العائن إليه فوقع الجمل لساعته، وكان صاحب الجمل حكيمًا فقال: من ربط جملى فليقله وليقل بسم الله عظيم الشأن شديد البرهان ما شاء الله كان، حبس حابس من حجر يابى وشهاب قابى، اللهم إنى رددت عين العائن عليه وعلى أحب الناس إليه، وفى كبده وكلبته لحم رقيق وعظم دقيق يلىق، فارجع البصر هل ترى من فطور... إلى حسير، فوقف الجمل لساعته كأنه لم يكن به شئ وبرزت عين العائن.

أوقاف من الحروف النورانية (الفتوحات)

من الحروف ما يقال لها نورانية، وهى الحروف المنفردة التى توجد فى مستهل بعض سور القرآن الكريم (كهيعص،

[٧٠]، والمحدد ٢٠ هو القيمة العددية لكل من الاسمين الشريفين (ودود)، (هادى) بحساب الجمل، وهما بالأعداد ٦، ٤، ٦، ٤، (٤، ١، ٤، ١٠)، وربما هذا هو السبب في كثرة ورود هذا الاسم في أعمال السحر الشعبي، حيث يعتقد في بركته، ويصعب على المرء تفسير كثرة ورود هذا الاسم (من المعتقد أنه اسم أحد لجان الأخيار) دون أن يرجعه لذلك السبب، وقد جاءت الكلمة (بدوح) في العديد من المرمعات السحرية والمزالم، وكانت تكتب على مظاريب الرسائل البريدية في بعض الدول العربية، للاعتقاد في أنها تعمل على

١	ل	م	ص
ل	م	ص	١
م	ص	١	ل
ص	١	ل	م

(شكل ٣٣)

٣	٢	٤	س	ق
٢	٤	س	ق	٣
٤	س	ق	٣	٢
س	ق	٣	٢	٤
ق	٣	٢	٤	س

(شكل ٣٥)

وصول الرسائل إلى أصحابها سالمة (وكان الجنى بدوح هو الطائر الميمون الذي سبرعاهما حتى وصولها)، وقد ربت الكلمة بدوح بوصفها طليسا سحريا للحفاظ بصورة عامة^(٥١)، حيث نراها على بعض القطع الأثرية الإسلامية وبخاصة عند أنفالها (انظر الصورة رقم ١) وتفصيل القفل (صورة رقم ٢)، والصورة تمثل صندوقا صغيرا من النحاس الأصفر المكنت بالفضة يستخدم لحفظ الأشياء الثمينة، وهو محفوظ بمحفف المدريوليتان بنبويرك، ويرجع إلى القرن ١٥ م مما عمل برسم الرائق بالملك الرلى بن محمد، ومن صناعة محمد بن على الحموي الموقت بالجامع الأسوى، كما هو منقوش على جسم الصندوق الذى يعد آية في الفن، وتكتب الكلمة (بدوح) لجلب المحبة وتبخر وتكلى عليها العزيمة، بما بدوح يا بدوح يا

الرفق في أعمال الخير وفي الانتقام ولقضاء الحاجة، فإذا أريد منه الخير يعمل يوم الاثنين، وللانتقام يوم الثلاثاء، ويكتب الرفق في الكف الأيمن، ثم تطلق بخور الخير على عمل الخير، وبخور الشر للانتقام، ثم تقرأ العزيمة (١٩٥ مرة)^(٥٨)، والعزيمة هي: «اللهم إني أسألك (بكاف) كفايتك، و(بهاء) هدايتك، و(بهاء) يتيقك، و(بحين) علمك، و(بصاد) صدقك، أن تسخر خدام هذه الأسماء... أن تتوجهوا يا خدام هذه الأسماء إلى (.....) هذه الليلة في صفتى وغيأتى ومثالى بحقها عليكم طاعتها لديكم وأن تزعموه وتضروه ضرا أليما

ك	هـ	ي	ع	ص
٢٠	٥	١٠	٧٠	٩٠
٥	١٠	٧٠	٩٠	٢٠
١٠	٧٠	٩٠	٢٠	٥
٧٠	٩٠	٢٠	٥	١٠
٩٠	٢٠	٥	١٠	٧٠

(شكل ٣٤)

وتعزفه باسمي وكيفيتي وحيلى حتى يقضى حاجتى وهى كذا وكذا بحق هذه الأسماء بمقتضاهما آلى أول له واه إن الله على كل شئ قدير الوا... والبخور لبان ذكر فقط في جميع الأعمال ماعدا بخور الشر والعمل بعد نوم الناس، ويمكن كتابة الرفق على حالته الحروفية للحصول على الأثر نفسه، والرفق المربع (حم، عسق) له فوائد مشابهة، كما أن له صورة رقمية (شكل ٣٥).

أولافى ذات دلالة خاصة (بدوح)

الاسم أو الكلمة (بدوح) - التي يعتقد بأن لها قوة سحرية خاصة - تحتل مساحة كبيرة في المصنفات الخاصة بالسحر الشعبي، وهى تتألف من الحروف (ب، د، و، ح)، وتقابل في القيمة العددية (٢، ٤، ٦، ٨)، وهى تساوى في مجموعها

بدوح، ألف بين الروح والروح، بحق القلم واللوح، وآدم وحواء ونوح، ثم تلقى على الحق أو على الرأس (١٠).

ونلاحظ الكلمة (بدوح) في أركان الوراق المعروف بخاتم أبي سعيد (١١) بأشكاله المتعددة، وهم يجعلون لهذا الخاتم سرًا عظيمًا في بلوغ المآرب وجلب الخير ودفع الشر، وقد ورد أن له فائدة إذا ما كتب وعلق على المعلق كثير البكاء (١٢)، وكذلك له فوائد في تسهيل الولادة، ويذكر جلال الدين السيوطي (١٣) الاعتقاد بفوائد كثيرة لهذا الخاتم في علاج الأرجاع والأمراض (راجع ما ذكرناه عن الوراق المثلث)، وقد يحاط للخاتم بأسماء الملائكة الأربعة للكبار (جبريل، ميكائيل، عزرائيل، إسرافيل).

والكلمة (بدوح) لها أوقاف خاصة إلى جانب ورودها في خاتم أبي سعيد، منها ما يذكره، محمود نصار (١٤)، فالوراق (شكل ٣٦) يوضح صورة كاملة للكلمة (بدوح) في كل صفوفه الرأسية والأفقية (١٥)، ويقال إن له فائدة للجلب والسحبة حين يكتب مع طمس خاص في ورقة وتماثل الورقة بلان ذكر وتلقى في النار ليلة الجمعة، ويقال (والسحبة على القائل): فما إن يتم حرق الورقة إلا ويحضر المطلوب تائها لا يدري أين هو.....

وإذا انتقلنا من أشكال الوراق الثلاثي للكلمة (بدوح)، لنصادف صورة لوراق رباعي (شكل ٣٧)، الذي يذكره لنا صاحب شمس المعارف (١٦) وفيه تقرأ الكلمة (بدوح) في كل صف من صفوفه الأفقية والرأسية والقطرية، ويختم بسمات أخرى كثيرة (١٧)، ويذكر أن من فوائد هذا الوراق أنه إذا عمل خاتمًا من فضة وكتب عليه حرف (الباء) مع الاسم (بدوح)، ووضع عليه قصصًا من ياقوت وحمل، فإن له، كما يزعم، قبول

عظيم، ويقال أن (الباء) خلوة خلية ولها خادم هو الملك (مهيايل)، ولا استخدامه يكتب الحرف ويوضع في الرأس، وله دعوة دبر كل صلاة، وعزيمة تلي أربعين يومًا، بعدها يحضر الملك، ويقضى الحاجة، ويقول المصدر ذاته إن من كتب الحروف (ب د ح) على صورتين من ريق الغزال في اليوم والساعة المحددة والخبير للخاص، ومن ثم تلف الصورتان في قطعة من الحرير الأبيض على قصب رمان حامض بعد أن يكتب اسم الطالب والمطلوب.. فيجدل المراد. ويقال إن من فوائده القبول في التزويج، فيكتب الوراق الرباعي المشار إليه (ومعه العزيمة) ويربط تحت جناح حمامة وتبعث به الرسول، فإذا وقف بالباب ونادى أهل البيت يطلق الحمام، فيحقق المراد، وهناك أشكال عديدة لوراق (بدوح) منها السداسي (١٨) لوراق للتزويج وحل المربوط، وقد يكتب هذا الوراق في ثوب المرأة بدم خفافش، مع كتابة عزيمة خاصة حوله (شكل ٣٨).

ويذكر الطوخى (١٩) استخدامًا غير مألوف للكلمة (بدوح) لمن كان في بيرة فخلف على نفسه من البيت، فيرسم حزله دائريتين مقفولتين، ويكتب في وسط الدائرة الصغيرة (ب، د، و، ح) على زوايا مربع وهمي، ثم تلي العزيمة الخاصة فيمكنه بأن من فعل ذلك لا يراه أحد (شكل ٣٩)، إلى آخر ذلك من أشكال وأوقاف لا تحصى تقوم على الكلمة (بدوح)، ومن العزائم التي يرد فيها هذا الاسم نذكر: «بحق بدوح سبور قدوس، رب الملائكة والروح، توكلوا يا خدام هذه الأسماء، بحق هذه الأسماء السريانية والعبرانية»، ومنها «بحق بدوح وبحق الذبي المسدوح، وبحق القلم واللوح، وبحق آدم ونوح» (٢٠).

لوح الحياة ولوح المعات

ومن الأشكال التي تنتمي إلى المرميمات السحرية، لوحان شهيران يعرف أحدهما بلوح الحياة (شكل ٤٠) والآخر بلوح

	ط				
ط					
		ط			
			ط		
				ط	
					ط

(شكل ٣٨)

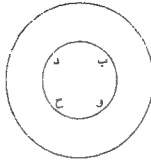
ب	د	و	ح
د	ب	ح	و
ح	و	د	ب
و	ب	ح	د

(شكل ٣٧)

ب	د	و	ح
د	ب	ح	و
ح	و	د	ب
و	ب	ح	د

(شكل ٣٦)

(الأشكال ٣٦، ٣٧، ٣٨ تتضمن الكلمة بدوح)



(شكل ٢٩)

تراث عملية صنع اللباد ممارسات غاية في الغرابة، وتذكر منها: «الحمل والقطران والقلنسوية والكافور والمقل» (٧٢) والزعفران وماء الورد والمسك وماء البصل وماء الثوم والملح ودهن الفار (٧٣) والسيرج، ويستخدم، أيضاً، الدماء مثل: دم الحوت، دم الحمام، ودم الخفاش، ودم القط، ودم البقر، ودم الحمل، ودم للعصفور، ودم المنزوف، وقد يشترط أن يكون مصدر الدماء حيوان أو طائر له صفات خاصة كأن يكون أسود أو أبيض أو له علامة خاصة، وبعض الممارسات قد

السمات (شكل ٤١)، وتستخدم هذه الألواح بحساب طولي لمعرفة ما قد يحدث للمريض أو الغائب لمعرفة حال الزوجين هل يفلتان أو يفترقان أو يموت أحدهما قبل الآخر، كما يستعان بها لمعرفة مصير المولود، وحال الحاكم حين دخوله البلاد...، وهل الحاجة ستقضى أم لا، وطريقتهم (٧١) في ذلك أن يحسب اسم الطالب أو المريض واسم أمه بالحساب المعروف بالجميل الكبير، فيحسب اليوم المصنوع (ليكن اليوم الذي مرض فيه المريض أو سافر فيه الغائب...) ويضاف إليه ما بقي من الشهر المعري ويضاف إليه الأس (وهو ٧٠)، ويؤخذ باقي العدد كله

٦	٥	٤
١٢	١١	١٠
١٨	١٧	١٦
٢٤	٢٣	٢٢
٣٠	٢٩	٢٨

لوح للمات

(شكل ٤١)

٣	٢	١
٩	٨	٧
١٥	١٤	١٣
٢١	٢٠	١٩
٢٧	٢٦	٢٥

لوح الحياة

(شكل ٤٠)

يكتفي فيها بأنواع الأحبار العادية كأن يكون اللباد أحمر أو أسود أو أخضر...، وهذه اللباد كثيراً ما يعزج بعضها مع البهمن الآخر ليكون اللباد مزيجاً معقداً، وقد يكون من بينها مواد غير ظاهرة تذكر بالاسم مثل بول صبي أو منى رجل، وكلها أسود للإيهام بقوة التأثير، ويذكر محمود نصار (وصفه) (٧٤) لعداد غريب فيقول «تأخذ قطعاً أسود شديدة السواد، لم يكن فيه شيء أبيض مفتاح الأسنان... أسود الحلق، فإذا وجدته فأنجمه بسكين يكون لها خدح تدحج بالأولى، وتشق بطنه بالعد الثاني، ولا تأخذ منه شيئاً غير قلبه، ثم تأخذ من

ويسقط على ثلاثين حتى يتبقى ثلاثون أو دولها، ويُنظر إلى العدد المتبقى ويعرض على لوح الحياة أو لوح السمات، فإن كان في لوح الحياة فهو خير ويضى شفاء المريض ورجوع الغائب وقضاء الحاجة، وإن كان في لوح السمات فيكون على عكس ذلك.

عداد كتابة الوفي

وتكتب الألفاظ، كخبرها من الرموز والسمات، بمواد خاصة، لعداد الكتابة يعد جزءاً أساسياً من الممارسة، ويتضمن

الخطاطيف ٧ أو ٩ (بالفرد) ، وتجعلها في إزاء من النحاس الأحمر، وتفيد تحفها بقصب الصفصاف اليابس إلى أن يصير رماداً، اسحقها مثل الفخار واحفظه عندك لوقت الحاجة، فإذا أردت أن تقدم إلى عمل من الأعمال فخذ من دم البطوط وارم فيه شيئاً من الرماد المذكور، فهذا هو المداد الذي يكتب في سائر الأعمال والمقالات، وأن السر الذي هو لك اخفي في دم البطوط، فأقول وعلى الله التوفيق....»

أنواع كتابة الوفاق

يحتفظ تراث الأرفاق بممارسات متنوعة للحصول على المادة التي يكتب عليها الوفاق، وهو أمر شائع في صفوف السحر الشعبي بعامة، وقد يكون أقرب هذه الممارسات للكتابة على أجزاء الجسد للشخص مثل كف اليد أو أحد الأصابع أو الجبهة أو الظهر، أو تكون الكتابة على اللبدين لدر اللين^(٧٥)، كذلك يكتب الوفاق على أثر^(٧٦) الشخص، وقد يكون اللوح فردة حذاء قديمة أو فوطية بيضاء أو قطعة قماش حرير، أو على قطعة من الشمع يثقل عليها (وقد يعمل منه صورة)، أو على لوح زجاج أو شقفة نيلة أو قطعة من الحجر، وقد يكون لوح الكتابة لبناني المصدر مثل: قطعة من الخشب، ثمرة العنظل، سبينة من بوس فرسي، سبينة رمان، نوى بلخ، جريدة أو سعفة من نخلة عذراء، اليمونة أو أية ثمرة، ورقة زيتون ورقة قلفاس، رغيف شعور، كما قد تكون الكتابة على لوح محلي مختل السبك من الرصاص أو القصدير أو النحاس أو الفضة أو الذهب... وتكون الكتابة عليه بإبرة أو مelle أو مسمار، وربما كانت الكتابة على إزاء حديد أو ثقل حديد (حتى يستقر في قاع نهر أو بئر...)، ومن الأنواع الكتابة أيضاً ببضعة (بنت يومها)، ببضعة دجاجة سوداء، حافر فريس، حافر حمار، قرن ماض، قرن غزال، عظم لوح كنف لكتب أسود، صنلع حمار، عظمة حمار، قطعة من جلد الحمار، جلد غزال، جلد ضبع، جلد ضفدع، جلد سمك، جلد صقر، جلد حمام (على الكاغد بوجه عام، ومنه ما يكون على هيئة جراب يلفخ ويضرب)، ذيل خروف، ذيل بقل، ذيل حمامة، وريش الطيور، رأس همد، وعلى القترطاس بشكل عام، وقد يكون لوح الكتابة باباً أو عتبة باب، ولكن أكثر الأنواع إثارة وغرابة تلك التي تكون قطعة من كفن ميت أو كف ميت أو أجزاء أخرى منه^{١٤}

وهذه الأرواح يستقر بعضها في مكانه مثل الكتابة على الجسد أو على باب الجار السوء، والبعض الآخر يوضع في أماكن غريبة حتى يمكن أن تحدث أثرها المطلوب (كما يعتقد)، فمنها ما يطعم لكتب أو يوضع في محل الأدب أو يوضع في قطعة طين أو يدفن في برج حمام أو يعلق في مهبط الريح أو تحت سدك الحداد أو في قبر مهجور أو تحت الدفاية أو يعلق في مدخنة أو يرمى في بحر أو ساقية أو طاحونة أو يدفن في مفارق الطرق. ومن الأرفاق ما يوضع تحت الأذن أو تحت اللسان عند الجماع أو يعلق في العنق أو يوضع تحت الرأس أو في العمامة.

والبعض يتبع في ذلك نظاماً خاصاً حسب الطبع الغالب^(٧٧)، فإن كان الطبع ناريًا فيوضع قرب نار، وإن كان ترابيًا فيدفن في أرض طاهرة بعيدة عن مواطن الأقدام، وإن كان هوائياً فيعلق في مهبط الريح، وإن كان مائياً فيوضع قرب ماء أو في بحر أو في بئر.

البخورات

وللبخور بعد من المراكز الأساسية المرتبطة بالممارسات السحرية والتي يعتقد بأن العمل السحري لا يكتمل إلا بها، ويقولون عن البخور أنه غذاء الجان^(٧٨)، وقد قسم البعض البخور بحسب طبيعة أو نوع العمل إذا كان من أعمال الخير أو من أعمال الشر، فمن بخور أعمال الخير يذكر محمود نصار^(٧٩) : الجاوي وعرد قافلي، ومصطكي ولبان ذكر حيث يتم سحق الجميع إلى أن يكون المزيج ناعماً، ثم يحون بهاء اللورد ويشكل في هيئة حبوب تترك لحجف في الظل، حيث تحفظ لوقت الحاجة، أما بخور أعمال الشر فهي الصبر والعر والحنثيت والتتكار وذيل العنز الأسود، ويتم سحق الجميع ثم يضاف إليهم القطران ويحون للجميع ثم يشكل المعبون حبيراً صغيرة تجفف في الظل.

وقد خص البعض بخوراً معينة ترتبط بالطوائف الأربع، فالطبع الناري له اللفل وورق السدب، والنارابي له الكافور وقشر أبو النور، والهوائي له السبكل وورق اللزيتون، والمائي له البنفسج ويزر هندي^(٨٠)، ويوضع ابن الحاج^(٨١) جدولاً في صورة رفق مشتمل لأنواع البخور (شكل ٤٢)، ويمكن قراءة الوفاق من منتصف الجدول من أعلى (سبكل) معكوسة، ثم (ورد) تمشتها، ثم (كافور) معكوسة.. وهكذا أما اللصف الأيسر للوفاق فيقرأ من اليسار إلى اليمين (معكوس) على نحو متواصل (ريحان)، (غالية)، (مسك) وهكذا.

سنبيل	ل	ب	ن	س	ن	ح	ي	و	ريحان
ورد	و	د	ة	ي	ل	ا	غ	غالية	
كافور	و	و	ا	ك	س	م	م	مسك	
صندل	ص	ن	د	ل	ك	ا	م	مصحكا	
لبان	ن	ا	ب	ل	ي	و	ا	جاي	
زعفران	ن	ع	ف	د	ر	ا	ب	ص	صبر
ذريرة	ة	و	ي	و	ذ	ب	م	ق	قصب
ميمية	م	ي	ع	ة	ن	ل	ا	ع	خولان

(شكل ٤٢) جدول للبحور في صورة وفي منمن

خاتمة:

وإذا كنا قد تعرضنا لموضوع المربعات المسحورية فلإننا لا ندعي أننا قد استوفينا جميع نواحيه، فما عرضناه لا يمثل إلا النذر اليسير من بحر هذا الفن، وضعناه بالقرن الذي يعمل على الإحاطة بأطراف الموضوع في صورته الخاصة، ومن خلال تدرجه الخالص، وقد جذعنا إلى ظاهره أكثر من باطنه، فأصدين البعد عن بؤبؤه الغيبية التي تتجه صوب اللامرئي، ومن خلال تجليات الحروف أشرنا إلى تحميلها قيمةً قديمة، وهو ما نذكر به الایتمولوجيا Etymology الصوفية، حيث يعتقد بأن للحروف قيمة باطنية يؤدي كشفها إلى استجلال جملة من الحقائق كالأمر المستقبلي، أو حل الرموز المستعصية .

وقد أعطونا الرقائق المرجعية عناية خاصة لمن يريد الاستزادة، وكثيراً ما نرى أصحاب هذه المصنفات يربطون من الاقتراب منها، بقولهم إنه قد هلك في هذا العلم أناس لا تحصى، لاشتغالهم به من غير ناصح، وهم يسمعون في مصنفاتهم على القارئ، وهذهم من ذلك ألا يطلع على أسرار العلم إلا الحكماء، ولهذا سلكوا طريق الرمز Symbol، فهم يذكرون الشيء بأسماء ليست له وفي غير موضع الاحتياج إليه، وينشرون الشيء تارة ويخبتونه أخرى ويأمرون بأخذه ويهون عنه، ويقولون بأن الحكيم لا يفتد ذكر الشيء، بل يتأمل ما فيه ويقولون إن محال العلم كأمثال الأزهار في

بستان الأخيار، قد عبقت روائح أزهاره، وطابت جنيات ثماره^(٨٦) .

وهم يذكرون أن هذا العلم فيه أشكال هندسية وملاسم صفية، فيها النقاء الأكبر والكبريت الأحمر والياقوت الأزهر، ولولا خيفة إذاعة الأسرار لرفعت الأستار، فمن فهم رموزه وفك ملاسم كدوره، طغر بالعلم المكون والسر المصون، والاسم الأعظم والذكر الأفخم.. وربما كان الحجاب كشفاً والظهور خفاءً، فطلى الداخل لهذا الروض البائع أن يجنى من ثمار القرب، ويشرب من ينابيع الحب، ويحمد الله على نعمته ومواهبه، ويفضله على الإنسان بخواص سر الحروف .

وما قد تبين، لنا، أن موضوع المربعات، بجانب ما يتضمنه من جوهر خفي متخامي الدلالات، يتسمع بجماليات ظاهرة، وصل بعضها إلى أن يكون أساساً للشبكات الرقيقة التي انطلقت منها أنماط الزخرفة الإسلامية Islamic Patterns، وراكب بعضها جماليات فن النرش العربي Arabesque الذي احتوى على بعد زمكاني من خلال منطوقه السمعي، أو كما عبر عنها دياب^(٨٧) إنها «محاربة رفع العناء عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص، بتحويله من دلالاته الزمنية ليصحي زماناً مكاناً في آن، وتختدم حديثاً بكلمات نخلتها من أقوال ابن الحاج للقصاني المغربي^(٨٨) حين يقول شاكراً: الحمد لله الذي أودع رقوم الحروف بدائع أسرارها، وركب معاني أسمائه، وفجر ينابيع الأعداد وجوهر الأوقاف» .

الإحسانات

١. محمد حافظ دياب: الكتابة على الجسد. الهوية والسرال السورولوجي، مؤتمر الثقافة الفنية التشكيلية، القاهرة، إبريل ١٩٨٧ من ٢٩ - ٥٠ .
٢. جيمس فريرز: الفن الذهبي، دراسة في السحر والدين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ج١، ص ٣٣٣ (ت: أحمد أبو زيد) .
٣. الشيخ أحمد الدبري: مجربات التدبري السمي بفتح اللام، مطبعة شقرون، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٠٥ - ١٠٩ .
٤. قدرى طوقان: تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، دار الشروق، بيروت، ب١، ص ١١٩ .
٥. تشارلز منجر: الإغريق والكتف العلمي (في تاريخ العالم) مكتبة النهضة، القاهرة، ب١، ص ٨٢ - ٨٤ .

- ٦ - الكسندر اغناثتسكو: بحثاً عن المبادئ، الأفكار الاجتماعية والسياسية في الفلسفة الإسلامية، دار التقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ١٠، ١١، ٤٧.
- ٧ - قدرى طوقان: المرجع السابق، ص ١١٩ وما بعدها.
- ٨ - رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، ب ت، م ١، ص ٥٢.
- ٩ - الصبا والدبّور: الربيع الشرقية والربيع الغربية.
- ١٠ - الأوتاد الأربع: هي الشانل الأربع الرئيسية من منطقة البروج، سميت أرباباً لأنها أقوى الشانل وهي التي تقرر التصير في علم التنجيم.
- ١١ - الدرية بكار: المغرب والحرف لتقليدية الإسلامية في الصارة، أنطويه ٧٤، ١٩٨١، ج ١، ص ١٤٤.
- ١٢ - المرجع نفسه ص ١٤٣ - ١٤٧.
- ١٣ - Keith Critchlow, Islamic Patterns, An Analytical and Casmological Approach, Thames and Hudson, London. 1983. p-6, - ١٣
S. H. Nasr, Science and Civilization in Islam, Cambridge-Mass, 1988, p 258.
- ١٤ - رسائل إخوان الصفاء، ج ١ ص ٥٧.
- ١٥ - Keith Critchlow, Qp. Cit, p 42f.
- ١٦ - على أبو حى الله أنشروكي: الجواهر الماسة في امتحان ملوك الجن في الرقعة والساعة، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب ت، ص ٤٩.
- ١٧ - قدرى طوقان، المرجع السابق، ص ٤٧.
- ١٨ - محمد عبد العزيز مزروق: للفنون الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، ب ت، ص ٦٦، ٦٧.
- ١٩ - Jean David-well, Catalogue General du Musce Arabe du Caire, Le Caire, 1936, pl. 35.
- ٢٠ - عبد الكبير الخطوبى ومحمد السجسماني: ديوان الخط العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٥.
- ٢١ - ابن خلدون: المقدمة، دار العلم، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤٩٩.
- ٢٢ - رسائل إخوان الصفاء، م ١، ص ٦٥، ٦٦.
- ٢٣ - البند الزائد هر كل عدد إذا جمعت أجزاءه كانت أكثر منه، وعكس ذلك يكون العدد للناقص.
- ٢٤ - أحمد بن على البونى: شمس المعارف الكبرى، المكتبة المصرية، القاهرة، (١٢٩١ هـ) ج ١، ص ١٤.
- ٢٥ - أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ١١٧، ١٦٦.
- ٢٦ - العود في العصر الأندلسي (٩٢٠ هـ - ٤٨٠ هـ): وهو آلة الطرب الرئيسية كان به أربعة أوتار ترمز إلى الطابع الأربعة للنفس البشرية، وقد أشاب زرياب إليها رناراً خامساً رمز به إلى منزلة بين المزاج القدوس والمزاج المعصوم، أى بين الهدوء والانفعال، وقد سمي هذا الوتر (صول)، انظر مزروق، مرجع سابق، ص ٣٥.
- ٢٧ - عبد الفتاح الطوخى: تسخير الشياطين في وصال الماشقين، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٦٦.
- ٢٨ - المزروكي، مرجع سابق، ص ١٨ - ٢٠.
- ٢٩ - عبد الفتاح الطوخى: البداية والنهاية في علوم الحرف والأرقام والأرصاء والروحاني، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ص ١١٦، ١١٧.
- ٣٠ - المرجع نفسه، ص ١١٨.
- ٣١ - المرجع نفسه، ص ١٦٢، ١٦١.
- ٣٢ - المزروكي، مرجع سابق، ص ٢١، ٣٤.
- ٣٣ - عبد الفتاح الطوخى: إغالة المظالم في كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٧، ص ٣٥، ٣٦.
- ٣٤ - جلال الدين السيوطي: الترجمة في الطب والحكمة، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١١٨ - ٢٠٩.
- ٣٥ - الطوخى: تسخير الشياطين، ص ٥٣، ٩٤، ٩٥.
- ٣٦ - E. W. Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians, J. M, Dent & Sons, Ltd, London, 1954, pp. 270 ff.
- ٣٧ - الطوخى: البداية والنهاية، ص ١٣٢، ١٣١.
- ٣٨ - البونى: المرجع السابق، ص ٨٧، ١٨.
- ٣٩ - الدبري: مرجع سابق، ص ١٢٠، ١٢٢.
- ٤٠ - الطوخى: البداية والنهاية، ص ١٢٦.
- ٤١ - الطوخى: إغالة المظالم، ص ٥٤.
- ٤٢ - البونى: مرجع سابق، ص ٢٠، ٢١.
- ٤٣ - ابن الحاج التلمساني المغربي: شوم الأتار وكنوز الأسرار الكبرى، ط ١ مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٢٢، ٢٣.
- ٤٤ - الطوخى، تسخير الشياطين، ص ١٥٤.

- ٤٥ - ابن الحاج: مرجع سابق، ص ١٤.
 - ٤٦ - الديربي: مرجع سابق، ص ٥٥، ١١٤.
 - ٤٧ - البولي: مرجع سابق، ج ٤، ص ١٢٩.
 - ٤٨ - أحمد أمين، مرجع سابق، ص ١٥٣.
 - ٤٩ - ابن الحاج، مرجع سابق، ص ١٣٠.
 - ٥٠ - المرجع نفسه، ص ١٢١.
 - ٥١ - الديربي: مرجع سابق، ص ٨٤، ٨٥.
 - ٥٢ - عبد الكريم السلجقاني، مرجع سابق، ص ١٩٥.
 - ٥٣ - الديربي: مرجع سابق، ص ٨١.
 - ٥٤ - ابن خلدون: المتقدمة، ص ٣٣٢، ٣٣٣.
 - ٥٥ - عبد الفتاح الطوحي: المئذنة والخاتم السلجقاني والطم الروحاني (للإمام الغزالي)، مكتبة القاهرة، ١٩٥٨، ص ٧٦.
 - ٥٦ - الديربي: مرجع سابق، ص ٧٧.
 - ٥٧ - الطوحي: تفسير الشياطين، ص ٥٠.
 - ٥٨ - لاحظ أن عدد مرات تآلية للزينة هو مجموع عدد صف من صفوف الرق، وهو ١٩٥.
 - ٥٩ - فؤاد حسان: مدخل إلى التراكيب النسخية، دار المشرق العربي، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٠٨. انظر أيضاً.
- Esin Atıl Renaissance of Islam Art of the Mamluks Smithsonian Institution Press, Washington, 1981, p. 104.
- ٦٠ - أحمد أمين: مرجع سابق، ص ٨٧.
 - ٦١ - راجع الأشكال ١٢، ١٤، ١٥، ١٦.
 - ٦٢ - الديربي: مرجع سابق، ص ١١١، ١١٥.
 - ٦٣ - السوربي: مرجع سابق، ص ٨٦، ١٥٦.
 - ٦٤ - محمود نصار: التحف الجهرية في الطرم الروحانية، ج ١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، د ت، ص ١٧، ١٨، ٥٨.
 - ٦٥ - لم ينبت الرق بواسطة صاحب المئذنة.
 - ٦٦ - البولي: مرجع سابق، ج ٤، ص ١٣٨.
 - ٦٧ - راجع الاحتمالات المتعددة في الشكليات، ٢٥، ٤.
 - ٦٨ - البولي: مرجع سابق، ج ٤، ص ١٣٨.
 - ٦٩ - الطوحي: إغلة السطرم، ص ٥٣، ٥٣.
 - ٧٠ - الطوحي: المئذنة والخاتم، ص ٤٩، ٥١.
 - ٧١ - البولي: مرجع سابق، ج ١، ص ٨٦، ٨٧.
 - ٧٢ - المئذنة: حمل الدم، صنع شجر يسمى الكور.
 - ٧٣ - الفار: شجر يذبت برقاً دائم الخضرة، كان الرومان يخذلون منه إكليلاً ويوجرون به التراد والشعراء.
 - ٧٤ - محمود نصار: مرجع سابق، ج ١، ص ٧٤، ٧٥ (انظر أيضاً دياب، مرجع سابق، ص ٣٩).
 - ٧٥ - انظر دراسة محمد حافظ دياب: مرجع سابق، في الأمثلة الحديثة والشامدات الانثوغرافية من الواقع المباشر.
 - ٧٦ - الأثر: تذكر ورود للنفذ في للنص ويقصد به شرع وسعته الطالب أو الغرض مثل قلمة من ملازمة أو مذهب.
 - ٧٧ - المرزوقي: مرجع سابق، ص ١٢.
 - ٧٨ - عبد الفتاح الطوحي: الكباريت في إخراج التفاريت، ط ٢، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٦.
 - ٧٩ - محمود نصار: مرجع سابق، ص ٤٣.
 - ٨٠ - عبد الفتاح الطوحي: الدور الزباني في الطم الروحاني، مكتبة صبيح، القاهرة، د ت، ص ٨٧.
 - ٨١ - ابن الحاج: مرجع سابق، ص ٩.
 - ٨٢ - المرجع نفسه، ص ٢.
 - ٨٣ - انظر دياب: مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧.
 - ٨٤ - ابن الحاج، مرجع سابق، ص ٢.

حرز تاج الملك الأندزون

امتزاج الحكاية الشعبية

بالاعتقاد فى الحرز

إبراهيم كامل أحمد

الحرز فى اللغة هو الموضع الحصين . وفى اصطلاح المعوذتين (من يكتبون التعاويذ) ما يكتب ويحمى حامله من المرض والخطر كما يزعمون باطلاً (١) فحاصل الحرز يعتقد أنه يتحصن به من كل مكروه ويدفع به عن نفسه كل سوء . ومعنى الحرز، فى القاموس، أيضاً، التعميذة (٢) ، وهو المعنى نفسه الذى نقصده فى اللغة الدارجة .

أقدم الاعتقاد فى الحرز

الاعتقاد فى الحرز من المعتقدات الشعبية الموروثة فى القدم؛ فقد كان سائداً بين قدماء المصريين، ويذكر وليس بدج (٣) فى كتابه السحر المصرى: إن كل رجل وامرأة وطفل فى مصر، غالباً، كان يحمل تعميذة أو طلسمًا مكتوباً عليه كلمات، وكان يصنع من البردى أو الأحجار الكريمة أو ما شابه ذلك .

واستخدمت آيات من القرآن الكريم وأسماء الله المسنى ومقتطفات من دعاء الرسول، ولعل ما ساعد على بقاء الحرز واستمراره بعد ارتدائه للشوب الإسلامى أن العرب عرفوا الكهانة قبل الإسلام، وكانت فاشية فيهم لانقطاع النبوة . قال ابن إسحاق (٤) : : الأحبار من اليهود، والرهبان من النصارى، والكهان من العرب... والكاهن لفظ يطلق على من يقوم بأمر آخر ويسعى فى قضاء حوائجه . ومن بين تلك الحوائج كان تقديم للحرز/ التعميذة . . .

ولم يكن تقديم الحرز فى أى وقت من الأوقات بالمجان ؛ لقد كانت كتابة الحرز حرفة يتم الكسب منها .

وبعد فتح مصر وانتشار الإسلام بها لم يخف الحرز ولم ينته الاعتقاد فيه . فقط تغيرت اللغة إلى اللغة العربية

الحرز وبائع الحروز في الأدب الشعبي

من المصادفات الحسنة أن تراث الأدب الشعبي المصري حفظ لنا نصاً قديماً أمداً بمادة ثرية عن الحرز وبائع الحروز . وهذا النص جزء من بابة (تشويقة) من بابات خيال النمل، وهي بابة (٩) ، عجيب وغريب ، للأديب شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي للكمال، الذي عاش في مصر في عصر الظاهر بيبرس، وتعد باباته وثيقة سجلت التاريخ الاجتماعي لمصر في تلك الفترة .

قدم لنا ، ابن دانيال، شخصية « عواد القرامطى » كاتب وبائع الحروز، وكيف كان يروج لبضاعته، وهرقا بأسماء بعض الحروز التي أوردناها فيما بعد مطبوعة . ولنتركه ابن دانيال يعرفنا بعواد القرامطى بائع الحروز :

« يخرج عواد القرامطى وينتفض كالأجلد فينظر المرأة، ويضرب السندل، ويشير إلى تلك اللعاس وإلى الصورة ويحرك المرأة في البورة ويقول :

الهم يا من له الأسماء الحسنى، وبإصاحب الآخرة والأولى والمقام الأسنى، للذي أمأت وأجاء، وألق وأغنى، وخلق الإنسان من طينى، وكرمه بالإحسان والحسنى، أسألك بالاسم الذى رفقت به السماء وأطلعت عليه آدم عليه السلام، إذ علمته الأسماء، أن تصلى على أنبيائك والمرسلين، وأخصص اللهم بكامل الصلوات والسلام على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وأصحابه الطيبين المنتخبين، قولوا يا من حضر آمين .

الهم أعذنا من همزات للشياطين، وسخط للسلطانين، واصرف عنا عين الحسود، وكيد النساء واليهود، وحننا بحسبك الحصين، والفض علينا من بركات طه وإيسين، وإنفع بما علمتنا إخواننا المسلمين، آمين آمين آمين . وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومجد وكرم وضعم : « من تعلم علماً نافعا وكتمه ألجمه الله بنجام من نار، فأعوز بالله أن يكون من الأشرار والخلفاء النجار، فذلك ما أبخل بما أتاني الله من العلم للكون، والسمر للمسكين لأنه تعالى أطلعني على خواص المروف، وعلمني أوفاق السكين والألوف، حتى جمعت في هذه الأوراق زيد للزمايم والأسماء والأوفاق، ومنتافع سور القرآن العظيم العزيز، وسطرت ذلك بالزعفران واللازورد والذهب الإبريز. ثم يخرج الحروز، ويقول قولوا عدد رويتها أعزذ بالله من الشيطان الرجيم، ثم يفتح تلك الشعارق يصفها صف النمارق، ثم يقول أول ما كتبت باليمين وعرق فيه للجبين هذا الاسم الأعظم، وخاتم سليمان المعظم عليه السلام، وكف مريم، وأبعثه بالعصن الحصين، وحسن أبى رجانة لأمير

المؤمنين (١)، وهذا باب للعين والنظرة والحمى والحمرة، وهذا باب عقد لسان الأعداء ، وهذا باب الدوايع فى الأولاد، وهذا باب لاستخراج المسبوس وإبراء المجنون، وهذا باب لحل المعقود ويره للكبود، وهذا باب للجاه والقول ولمنع الحديد وركوب الخيل، استأهل على هذه المنحة دينار، وأنا أركض عليكم بطريق الإيتار .

لقد قدم لنا ابن دانيال فى هذا النص الأغراض التى يستخدم من أجلها الحرز، وعرفنا أن كتابة الحروز كانت حرفة ينكسب منها وسلعة لها طلابها .

طبيب مصرى يرصد ظاهرة الاعتقاد فى الحرز

يسمى الحرز، أيضاً، الحجاب . والحجاب هو السر وكل ما لمحبوب وحز (٧) يكتب فيه شيء ويلبس وقاية لصاحبه، فى زعمهم، من تأثير السلاح أو الحين أو غير ذلك . وقد رصد الطبيب عبد الرحمن إسماعيل فى كتابه، طب الركة، الاعتقاد فى الحرز والحجاب ، وبعض من يقومون بكتابة الأحجية ويرى لنا حادثة وقعت لصاحب له (٨) : « ففى جهة للكرم الأخضر من مديرية البحيرة جماعة انتشر صينهم فى الآفاق بأنهم ممن يجيدون عمل التمانم والأحجية حتى أن ثمن الواحد منها لا يقل عن مائة قرش صاغ، وهم وأمرون صاحب التمنمة بأن لا يتخفها ولا ذنب للتأثير المنتظر منها أدرج الزراح، وقد كتبوا لصاحب أعرفه تمنمة فلم تأت بالفرض المقصود منها مع كونه شديد فى المحافظة على وصاياهم وما ذلك إلا ليظهر الله له كذبهم وباطلهم، ولما رأى هذا الصاحب عالج غلاف الحجاب وكان من الزصاص حتى فتحه فلما نشر الرقعة الموجودة فيه وجدما لا تسمى على شيء مطلقاً من الكتابة، وكان لا يزال يلقى بكرة شيء من الاعتقاد بصحة التمانم والأحجية، فلما رأى الحال كذلك خطر بهاله أن الكتابة قد طارت لأنه حاول الإطلاع على ما فيها، ولم يتم بتأنيده الوصايا التى أوصاهما له النجالون، وبما زانه وبما أنه عرض مسأله على أحد الجهلاء المغفلين مثله فأخذ يلومه على ما فعله، ويرون أنه لم يتجاسر أحد على ما فعل إلا وقد كف بصره وانظمت معالم بصيرته .»

حرز تاج الملك الأندلسيين

لعبت المصحفة دورها فى إطلاعى على هذا الحرز، فقد لفتنى إليه أن ملكه، رغم سعة علمه وإتساع ثقافته، يملكه فى بيته ويعتقد فى تنفعه . وقد كان مالك الحرز كريماً فسمح لى بالإطلاع عليه، وعندما أثار للحرز فى رغبة البحث ودفعنى إلى الكتابة لأنى لم بتصويره ونشره، فله على الشكر الجزيل .

بسم الله الرحمن الرحيم
 الحمد لله رب العالمين والعافية للمتقين
 والصلاة والسلام على سيد الاولين
 والاخرين محمد صلى الله عليه وسلم
 وعليه وصحبه اجمعين والحمد لله
 رب العالمين ورد في صحيح البخاري
 عن سيدنا انس ابن مالك روي
 عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال
 كان في قديم الزمان ملك يسمى الاندرون
 وكان الاندرون قاعده وهو ساكن
 في

في واد يقال له جبل النيران وادي
 الدخان وكان في حصن منيع من شدة
 مانعه ولا يقدر عليه انس ولا جانا
 وكان على ذلك الحصن الف مدفع
 يرمي بقطار وكان معه الكلب الاندرون
 الف سمح ومع كل سمح الف فارس
 تحت كل فارس الف مقدم وكانوا كلهم كثر
 يعبون في وادي حمى والذين هم الذين ينادون
 عبادة الملك الحمار قال الراوي وكان
 الكلب الاندرون يقطع الطريق عن

المسلمين وينهب أموالهم فسمع النبي
 صلى الله عليه وسلم وحزبه ثلاثا
 اذ في من فرسان المسلمين وكانوا المقدمين
 عليهم سيدنا عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد
 ومعاذ بن جبل ونزير بن العوام فاروي
 فرسان المسلمين واحمى بسيد الاولين
 ولا ضرب منه عشرة ايام حتى وصلوا
 محل الكلب الاندرون في جبل النيران
 وادي الدخان ونصبوا خيامهم فيها
 نحو ساعة واحدة اتاهم الكلب الاندرون
 وصال

وصال وجال وقال من نزل الى حومة
 النيران انا اسقيهم كأس الموت واليهوان
 فنزل له اول فارس من فرسان المسلمين
 فقلعه من فوق سرجه فرماه فقتله وتزل
 الثاني والثالث والرابع والخامس الى نحو
 خمسين فارس قال الراوي فعند ذلك
 ارتعب منه القوم المسلمون واصحاب سيد
 الاولين والاخرين وقالوا يا ربنا اغثنا
 بعلي قال الراوي فنزل جبريل عليه السلام
 علي النبي صلى الله عليه وسلم وقال محمد

ذلك يترك السلام ونخصك بالنعمة
 والكرام ويقول لك ان لم تلحق المسلمين
 مع الكلب الا نذرون الا وقد قتلوا قال
 الراوي فعند ذلك سجد الاولين والآخرين
 ارسل الي الامام علي واخبره وقهرهم امر
 المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه
 وتجهروا الي السفرو ساروا في عسكر حال
 فانتم نصف يوم رسول الله واصحابه
 الا وصلوا محل الكلب الا نذرون فما تموا
 ساعة ونصبوا خيفة رسول الله
 صلى الله عليه وسلم ووجد المسلمين
 حايبرين

حايبرين مع الكلب الا نذرون فما تموا
 ساعة وركب امير المؤمنين علي بن ابي
 طالب كرم الله وجهه علي ميمونه كانه
 السبع الطال وقال اننا جوالي يا قوم
 المسلمين قال الراوي فلما الا نذرون نظر
 الي الامام علي كرم الله وجهه في البه وقال
 من انت ابراهيم الفارس ومن اسمك قال له انا
 امير المؤمنين انا اسمي علي والكنية جدي
 انا ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم
 قال الراوي فعند ذلك الا نذرون صالوا
 وقال ما بقي لك اليوم مني خلاص يا علي

ونزلوا الاثنين وتقابلوا فلم احد
 ينفع من الاخر بعد صدق من الخمار
 نزل الاربعة من السماء قدر القبة
 العظيمة وقلع الناج من علي راس
 الا نذرون وطاربه وراه في خيمة
 النبي صلى الله عليه وسلم قال الراوي
 فعند ذلك الكلب الا نذرون ودهانها
 من وجه الامام علي حتى الي عنقه
 اتوا وهازال الامام علي طابروا
 فعند ذلك قالوا له اقوامه انت
 كنت

كنت تقابل الوق وظن تركك تهرب
 من فارس واحد قال لهم الا نذرون
 انالهم طقت لقاهن الفارس ٣٣١
 ٣٣٣ انا كان معي خيرة ورثها من
 اباي واجدادي فنزل علي طيارا يمين
 من السماء قدر القبة العظيمة
 وقلع الناج من علي راسي وراه في
 خيمة سيد القوم فعند ذلك
 قالوا له اقوامه نحن الزمناك بلقا
 هذا الفارس فجمع الا نذرون

وتقايد مع الامام علي واحتمل امير المؤمنين
علي مجونه وضربه بالسيف فنقسم
الاذرون نصفين وجنوده قال
الراوي فعند ذلك القوم المسلمين
اتوا الي مدينة الاذرون وقتلوا
رجالهم ودعوا بنائهم واستنجوا
نساءهم ونهبوا اموالهم ورجع النبي
صلي الله عليه وسلم ومعه امواه
رفي الله عنهم اجمعين حتي اتوا
الي مكة فراحا تين مبرورين
قال

قال الراوي فعند ذلك ابوا بكر
الصديق رضي الله عنه كان
مريضا فعادوه ودعوه عليه بهذا
الحرز فوجهه وه في شدة المرض
ولم يدري ما يقول قال الراوي
فعند ذلك النبي صلي الله عليه
وسلم فرك ناح الاذرون ووجه
فيه هذا الحرز العظيم ووجهه
ملفوف في خرقة من حرير اخضر وساله
النبي صلي الله عليه وسلم وحطه

علي ابابكر الصديق وبكر شفي
في اسع وقتة وكانا امير المؤمنين
كينا ناعليه وشفي وقعد علي
حبله وقال له النبي صلي الله عليه
وسلم ما شانك يا ابابكر فقال
له الحمد لله يا رسول الله لا من
وضعت علي هذا الحرز اتوفي
ثلاثة املدني مع كل واحد منهما
قدح من لبن ومن ماء ومن غسل
فقلت لهم يا رسول الله من انتم
فقالوا

فقالوا الي نحن املاكي ثلاثة
ومعني ملائكة لا يصيب عدوهم
الا الله تعالى يخدم حامل هذا الحرز
العظيم قال الراوي فعند ذلك قام
رسول الله صلي الله عليه وسلم
وصلي ركعتين فقال الهي وسيدي
ومولاي ان تنزل علي اخي جبريل
يا نسني بدلي علي فضايل هذا
الحرز العظيم فعند ذلك نزل
جبريل وقال يا محمد ربك

يقربك السلام ويخلصك بالنجية.
والأكرام ويقول لك هذا الخرز
من أسرار الله تعالى وضعه الله
قبل أن تخلق الدنيا خمس مئة
تمام وكان مع آدم عليه السلام ومن آدم
إلى هابيل ومن بعد آدم إلى واحد بعد
واحد حتى وصل إلى سيدنا نوح عليه
السلام في السفينة - حتى اختارها
الله تعالى من غرق الطوفان عنه
استواها علي اليهودي وبعد ذلك
صلى

صار هذا الخرز العظيم مع واحد
إلى واحد لما عمل إلى أن نزل
ومن كان معه هذا الخرز لم يصبه شيء
من الهم والغم ومن كان معه هذا الخرز
يكون محبوبا عند جميع الخلق ومن كان
محبوسا وحمل هذا الخرز خلصه
الله من شدة الحبس ومن كان مديونا
وحمل هذا الخرز أقضى الله دينه
هنا كانت أمانة تفسدت عن الولادة
ووضع عليها هذا الخرز الأحسن
الله خلاصها في أسرع وقته ومن كان

مريضا وحمل هذا الخرز شفاه الله
في أسرع وقته ومن يريد أن يتكلم مع
خادم أو ملك أو سلطان فليحمل هذا
الخرز العظيم يا محمد يقول الله هذا الخرز
أفضل من مرز الفاسد سبعين مرة
وأفضل من مرز البحر سبعين مرة السعيد
من حمل هذا الخرز أودع في داره وإن
كان في داره ناكله النار وإن كان في بيت لم يقر
سارق ولا عيان ولا حاسد ولا شيطان
ولا حية ولا عقرب السعيد من حمل هذا
الخرز ودخل به على عمه ولم يقدر عليه
قط

قط أبدأ ومن حمل هذا الخرز يكون اسمه
ناصح ووافقه ومن سأل فيه لم يهمل
والعياذ بالله تعالى وهو هذا واسم اعلم
بسم الله الرحمن الرحيم اللهم اني اسألك
يا الله يا الله يا الله يا حي يا قيوم بحق
كثير من محسنتك كما أنزلناه من السماء
فأختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما
تزره الرياح وكان الله علي كل شيء مقتدرا
واندبرهم يوم الأثر في القلوب لدي الخاجر
كأطير ما لظالمين من حجب ولا شفيع
يطاع علمت نفس ما احضرت فلا أقسم

من قبل هدي للناس واتزل الفرقان
اسالك اللهم يا قه وس يا حي يا قيوم
يا بديع السموات والارض يا ذا الجلال
والاكرام يا رحيم الرحيم يا اكرم الاكرمين
يا رب العالمين يا الله يا عظيم السلطان
يا قديم الاحسان يا اديم بلا زوال يا حنان
يا منان يا رحمة يا غفار يا ودود يا تودد
يا نور يا نور في ودودك يا ورود يا الله
فتمت بالمجدة والمجد في مجد محمد ك
يا محمد يا الله يا حكيم تخلت بالحكمة
والحكمة في حكمة خمنتك يا حكيم يا الله

بالجنس الجواربي الجنس والليل اذا عسفت
 والصبح اذا نفست انه لقول رسول كريم
 من من والقرآن ذي الذكر الذي كفى في عرق
 وشقاق فافق والقرآن المجيد والفاطم
 وما يسطرون حم حم حم واكتتاب المبين
 الم الم الم ذلك الكتاب لا ريب فيه
 هادي بس والقرآن الحكيم انك لمن المرسلين
 على صراط مستقيم الم الم الم الكتاب
 احكمت ابانة ثم فصلت من لدن حكيم
 خبير الم الم لا اله الا هو الحي القيوم
 نزل عليك الكتاب بالحق مصدقا
 لما بين يديه وانزل النوراة والاعمال
 من

تلاوت بالكسرة والكسرة في كسرة كبرتك
يا كبير يا الله يا رحيم ترحت بالرحمة
والرحمة في رحمة رحمتك يا رحيم يا الله
يا ملكك ملكك بالملك والملك في ملكك
ملكك يا ملكك يا الله يا عفو ترغرت
بالعفو والعفو في عفو عفوك يا عفو
يا الله تحفظت بالحفظ والحفظ في
حفظ حفظك يا حفيظ يا الله
تجلت بالجلال والجلال في جلال
جلالك يا جليل يا الله يا من هو

يا قدوس تقدست يا القدوس والقدوس
في قدس قدسك يا قدوس يا الله تكثر
يا الكريم والكريم في كريم كريمك يا كريم يا الله
يا عزيز عزيزك بالعزيز والعزوة في عز عزيزك
يا عزيز يا الله يا لطيف لطفك باللطيف
واللطف في لطف لطفك يا لطيف يا الله
يا سلام تسلمت يا سلام والسلام في
سلام سلامك يا سلام يا الله يا قدوس
تقدس بالقدوس والقدوس في قدس قدسك
يا الله يا عظيم تعظمت بالعظمة والعظمة
في عظمة عظمتك يا عظيم يا الله
تكثر

لا اله الا هو علي كل شيء قدير يا من هو
 بالعباد روف رحيم يا من ليس
 كمثل شيء وهو السميع البصير االه
 نظير في ملكه ولا مدبر ولا شريك
 ولا وزير يا راحم الشيخ الكبير يا
 رازق الطفل الصغير يا جبار العظم
 الكبير يا الله يا رازق يا مهيم يا الله
 يا عظيم يا الله يا حلیم يا الله يا بصير
 يا الله يا عزيز يا الله يا مجيد يا الله
 يا من هو فعال لما يريد يا ذا البطش
 الشدي

الشدي والامر الرشيد يا شجاعا
 يا عظيم السلطان استمع كما بالعالی
 علي برزخ يا بوه غوه ااه هذا
 هد هبات اها او وان والشد
 سبحان الله العظيم سبحان الله
 الكريم سبحان الله القديم سبحان
 الله ذي الفلق والجبروت اسالك
 اللهم بحق سرك العظيم مد عظم الكبير
 الاكبر المكنون المخزون با علم غيبك
 الذي لم يطلع عليه احد من خلقك
 واسالك بحق اسمك الذي شرفت

به محمد نبيك فزايه الي غالب عني
 اوري وحق اسمك العظيم الاعظم
 الذي نخبه وترضاه حزين دعاك
 ونسبح له دعوته واسالك اللهم
 باسمك العظيم مد عظم الذي يزل
 لعظمته كل عظيم واسالك واتوسل
 اليك بحق هذه دسما برفع بروح
 مصطفى كروسيه الفاتح نام يارب
 كما ابي يا رحمة يا الله يا ودود
 يا حفي يا من وراهم
 محيطة

محيطة بل هو قراذ مجيد في لوح محفوظ
 لوانزلنا هذه القران علي جبل لرايته
 خاشعا منتصدا عامن له نشية الله
 وتلك الامثا لنضربها للناس تعلمهم
 تتفكرون اسالك يا الله واتوسل
 به اليك

٤	٥	٤	١
٩	٥	٦	٤

اله الا هو الحي
 القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له
 ما في السموات وما في الارض من ذا
 الذي يشفع عنده الا باذنه

يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شأوا وسع كرسيه السموات والارض ولا يئوده حفظها وهو العلي العظيم واسم خير حفظا وهو ارحم الراحمين كافي كافي حفيظ حفيظ بمجد له معقبات من بين يديه ومن خلفه يحفظونه من امر الله انا نحن نزلنا الذكر وانا له لحافظون وهو القاهر فوق عباده ويرسل عليكم حفظة ولقد

ولقد جمعنا في السما وبروجا وزيناها للناظرين وحفظناها من كل شيطان رجيم وحفظنا ذلك تقديرا العزيز العليم وانا له لحافظون وانوسل به الاله

ط	س	هـ	٣
ع	ع	و	٥
م	هـ	س	٤

بحقك يا الله وبحق اياتك العظيمة واياك الشكر

وبحق ملائكتك المغيرين وبحق المسلمين وبحق اوليائك الصالحين من اهل

السموات واهل الارضين يا الله ان تنفع من حمل هذا الحرز من جميع الاعداء والحاسدين وان تستفي حامل الحرز من جميع الارض والامصار ومن جميع الفريسة والفرين ومن جميع ما يكون ومخاف ومن شر الليل والنهار ومن كيد الفير ومن شر الظالمين والحاسدين ومن شر الباقمين والكافرين بفعلك وتنوكل يا الله يا الله ان تجعل النور والجنة والمهربية والعز والنصر على جميع الخلق يسين

يسين وجه من حمل هذا الحرز بفعلك يا الله انت قلت وقولك الحق وصلي الله على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه وسلم واسألك اللهم بحق الاسم الاعظم الذي فراه ادم عليه السلام حتي دخل الجنة واكل من الشجرة وهبط الي ارض واسألك بالاسم الذي فراه ابراهيم عليه السلام فتجنيه من التمرور واسألك اللهم بحق الاسم الاعظم الذي مكتوب علي خاتم سليمان فوهبت له ملكا لا يشقي لاحد سواه ولست له البرج والجن والانس وبحق

باسم الذي قرأه موسى عليه السلام
 فتجسده من فرعون وقومه وبحق الاسم
 الاعظم الذي قرأه الخضر عليه السلام
 ومشي به علي الماء فلم يتبل قد ما
 وبحق الاسم الاعظم الذي قرأه عيسى
 عليه السلام لمعلته يحيى الموتي وبحق
 الاسم الذي دعاك به يعقوب عليه
 السلام فتجسده من العجوز والحزن
 واسألك يا الله بحق اسمك كل اسم
 وهوان تجعل حامل حجابي هذا في
 ملكوتك

ملكوت سترك وان تنزله الهيبه
 والمجبة والعز والجاه والنصر على جميع
 الاعداء فانك قلت وقولك الحق
 في كتابك المنزل علي لسان نبيك
 المرسل وقال ربم ادعوني استجب لكم
 دعوتك فاستجب عاني يا الله
 انك علي ما تشاء وقدير ولا حول
 ولا قوة الا بالله العلي العظيم وصلي
 الله علي سيدنا محمد وعلي اله
 وصحبه اجمعين والحمد لله رب
 العالمين امين
 سم

من امانا فر صغارها وكبارها وانظرنا
 من الذنوب والخطايا كما يطرئ الثوب الابيض
 من الدنس بالماء انك علي ما تشاء
 قدير وبالاجابة يا نعم المولي يا نعم النصير
 ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم
 وصلي الله علي سيدنا محمد وعلي اله
 وصحبه اجمعين والحمد لله
 رب العالمين ارمي ربنا
 ثم هذا الحز المبارك بحمدك
 ونعمونه وحسن توفيقه عليه
 كاتبة

كاتبه الفقير جاد يوسف
 الخطيب القومسي بده
 المالكى مذهبنا
 عني عنه
 سم



وصف الحرز

والآخرين أرسل إلى الإمام على وأخبره، يومضى الراوى فى وصف ماقلعه سيدنا على بعد وصوله مع الرسول إلى ميدان المعركة فمما تقوا ساعة ركب أمير المؤمنين على بن أبى طالب كرم الله وجهه على ميمونه كأنه السبع الطائر، وحين يسأل الملك الأندزورون علماً: من أنت أيها الفارس؟ يجيبه: أنا أمير المؤمنين أنا اسمى على والكتانة جدى أنا ابن عم رسول الله ﷺ، ولما استمرت المبارزة بين الملك الأندزورون والإمام على، دون حمص، يرسل الله جبريل الأمين لمساعدة الإمام على بحرمان الملك الأندزورون من تاجه الذى يحوى الحرز الذى يجعله لا يقهر فنزل الأمين من السماء قدر اللقبة العظيمة وقيل التاج من على رأس الأندزورون وطار به وراهب فى خيمة للذى ﷺ، فحدث ذلك ولى الملك الأندزورون هارباً، ولما أئزمه قومه بالرجوع ولقاء سيدنا على، ضربه سيدنا على بالسيف قسمه نصفين.

وأسلوب تقديم الحكاية لسيدنا على يفصح عن موهل تشييع شيعية؛ لسيدنا على هو أمير المؤمنين والإمام وابن عم رسول الله، ويعتبر ابن عم رسول الله، كان يستخدمه كل من حزب العباسيين وحزب الطويعين بوصفه سنداً فى الصراع السياسى للوصول إلى الخلافة، حتى أن قصص ألف ليلة وليلة^(١٠)، التى يلعب فيها هارون الرشيد دوراً، يظهر فيها هذا التعبير؛ فى حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فليحة؛ فعلى تكة سرول قوت القلوب محظية هارون الرشيد: «مقوم بالذهب أنا لك وأنت لى يا ابن عم النبى، وفى «نوادير هارون الرشيد مع الشاب العماني، يقدم الوزير جعفر هارون الرشيد هذا أمير المؤمنين وابن عم سيد المرسلين، ولم يكن سيدنا على سبباً فى نجات المسلمين، فقط، بل، أيضاً، سبباً فى شفاء سيدنا أبى بكر الصديق عن طريق الحرز الذى يقول عنه جبريل للنبي «هذا الحرز سر من أسرار الله تعالى وضعه الله قبل أن تخلق الدنيا بفحساسة عام وكان مع آدم عليه السلام ومن آدم إلى هابيل ومن بعده إلى إيلاد بعد واحد حتى وصل إلى سيدنا نوح عليه الإسلام فى السفينة حتى أضمها الله تعالى من غرق الطوفان عدد أسواقها على الجودى وبعد ذلك صار هذا الحرز العظيم مع واحد إلى واحد إلى واحد لما وصل إلى الأندزورون،

وتشبه طريقة انتقال الحرز بطريقة انتقال الإمامة عند فرقة الحربية من فرق الشيعة؛ فقد ذكر الحسن بن موسى الديوبختى فى كتابه «فرق الشيعة»^(١١)، «ومن الكيسانية فرقة الحربية أصحاب عبد الله بن حرب الكندى وهم يقولون بالتناسخ، ويزعمون أن الإمامة جرت فى على، ثم فى الحسن، ثم فى الحسين، ثم فى ابن الحنفية، وكذلك فرقة البيانية التى زعمت

لحرز كتاب من القطع الصغير طوله ١٠ سم وعرضه ٧,٥ سم لكى يسهل حمله أو تعليقه، مجلد بالجلد السخويان البنى المائل إلى الاحمرار، وقد زخرف الجلد بالحفر بتقسيم دفء الكتاب إلى أربعة مثلثات بخطوط متصالية تمتد من الزاوية إلى الزاوية المقابلة لها، ويحوى كل مثلث وريدات تأخذ شكل الشمس المشعة.

والكتاب محفوظ فى حقيبة من الجلد نفسه، مربعة، طول ضلعها ١٠ سم، تزليدها خطوط مستقيمة ولها غطاء.

نص حرز تاج الملك الأندزورون

لقد دفعنى إلى العناية بهذا النص أسوأ صفة؛ أولها: امتزاج الحكاية الشعبية بالحرز مما يجعله جديراً بالدراسة لاختلافه عن النصوص للحرز الأخرى التى اطلعت عليها. وبين يدى نسخة مطبوعة من «حرز الجوشن الكبير» يصنفه طابعه^(٩)، وهو حرز عظيم الشأن لجليل القدر والبرهان، وهو عبارة عن أدعية خالصة.

ثانيها: نشر النص ودراسته يتيح الفرصة لمن يرغب فى تسليط المزيد من الضوء عليه، فمبلغ على أن النص لم ينشر من قبل.

ثالثها: محاربة التعرف على السبب وراء وضع هذه الحكاية الشعبية فى خدمة نص الحرز والإصرار على إضفاء القداسة على نص الحرز.

يبتدىء النص بعد حمد الله والصلاة على الرسول؛ «ورد فى صحيح الأخبار عن سيدنا أنس بن مالك روى عن النبى ﷺ أنه قال: كان فى قديم الزمان ملك يسمى الأندزورون، وهذا يعطى انطباعاً للقارئ أو السامع أنه يتلقى حديثاً نبوياً شريفاً. ولكن تأتى عبارة «كان فى قديم الزمان» لتكشف لنا أمام حكاية شعبية، ويؤكد هذا استخدام تعبير «قال الراوى» أكثر من مرة، وكان فى قديم الزمان وقال الراوى من لوازم الحكاية الشعبية، وبالذات تلك الحكايات التى كانت تروى ليطفأها الناس سماعاً.

البطل فى الحكاية هو سيدنا على بن أبى طالب. فبعد مقتل نحو خمسين فارساً من المسلمين فى المبارزة مع الملك الأندزورون «ارتعب منه القوم المسلمين وأصحاب سيد الأولين والآخرين» وقالوا ياربنا أعثنا بلى، وما أن علم النبي بحال المسلمين من جبريل عليه السلام، فحدث ذلك سيد الأولين

السلام: «يا محمد يقول الله هذا الحزب أفضل من حزب الغاشلة سبعين مرة وأفضل من حزب البحر سبعين مرة». وحزب البحر، أو حزب البحر، كتاب أدعية مشهور أوله: «يا الله، يا علي، يا عظيم .. لأبي الحسن الشاذلي^(١٤) علي بن عبد الله الشاذلي، الذي سكن الإسكندرية وتوفي بصحراء عذيب في طريق الحج (٦٥٦هـ/١٢٥٨م)، وهو مؤسس الطائفة الشاذلية من المتصوفة. وقد ألف مذهب (حزبه) في البحر الأحمر للسلامة بالسفر.

وهكذا يمكننا أن نقول مطمئنين: إن حكاية وحزب تاج الملك الأندلسي ونصها في وقت متأخر عن وضع حزب (حزب) البحر، ويؤكد هذا الفاصلة التي يجريها الراوي بين حزب تاج الملك الأندلسي وحزب البحر؛ مما يدل على أن الأخير كان معروفًا مشهورًا. وفي آخر الحزب نجد هذه العبارة: «كاتبه الفقير جاد يوسف الخطيب القرصي بلدًا، المالكي مذهبًا على علمه، وقوس مدينة في صعيد مصر تحولت إليها الحركة التجارية في القرن الحادي عشر الميلادي بسبب الحملات الصليبية، وصارت ملائحة للحجاج في طريقهم إلى الحجاز على مرفأ عذيب. ولعل هذا يفسر لنا نشأة حكاية تاج الملك الأندلسي التي كانت تلقى على معاصم التجار والحجاج ومحاولة الترويج للحزب ومناخسة حزب البحر الذي كان رائجًا في جوار منبر الشاذلي على طريق الحج.

ويفهمنا، أيضًا، في تاريخ النص ما فيه عن استخدام المدافع في حصن الملك الأندلسي: «وكان على ذلك الحصن ألف مدفع يرمى بقطار»، وهذا يجعلنا نمود بالنص إلى أواخر العصر المملوكي، خاصة وأن كلمة مدافع استخدمت في نص في «دائع الزهور» في وقائع النجوى لابن أبي الحسن عند الحديث عن المراكب التي أنشأها السلطان النجوى بالمسويس^(١٥): «وكان عدة المراكب التي أنشأها السلطان، بالسويس عشرين مركبًا، وقد أشحنها بالمكاحل والمدافع والبارود، وكان ذلك ضمن حوادث رجب سنة ٩٢١هـ. وعن المعروف أن استخدام المدافع في الشرق الإسلامي ظهر في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي؛ فقد استخدم العثمانيون مدافع الحصار في أثناء استيلائهم على القسطنطينية (١٤٥٣م)، كما استخدموا المدافع البرونزية التي تقذف الحجارة. وقد برز أثر مدفعية الميدان العثمانية ضد المماليك المصريين في القرن الخامس عشر.

وفي حكاية مصروف الإسكافي، من حكايات ألف ليلة وليلة، وصف لاستخدام المدفع: «وحط الخوخة وأشعل الفتيل

أن روح الإله دارت في الأنبياء والأئمة حتى انتهت إلى علي، ثم دارت إلى محمد ابن الحنفية. ويجعل الراوي للحزب في تاج الملك الأندلسي: «قال الراوي فعند ذلك النبي صلى الله عليه وسلم فك تاج الأندلسين ووجد فيه هذا الحزب العظيم ووجده ملفوفًا في خرقة من حرير أخضر. وتشابه فكرة وجود الحزب في التاج مع ما رواه الحميري^(١٦) (٧٤٧-٨٠٨هـ) في كتابه «حياة الحيوان الكبير» عن ترس من وضعه على رأسه أزال عنه الصداق، وأن الترس كان يحوى بطاقة كتبت فيها آيات من القرآن، فيروى الحميري^(١٧): «ووجد أيضًا في ذخائر بني أمية ترس مربع من ذهب، وعليه أثر من الزمرد الأخضر مملوء بالملك والكافور والطبر الشام، وكان من جعله على رأسه أزال عنه الصداق البنية في الوقت والساعة، ففتقوا الترس فوجدوا في باطن أثره بطاقة مكتوب فيها: «بسم الله الرحمن الرحيم، ذلك تخفيف من ريكهم ورحمة»^(١٨)... بسم الله الرحمن الرحيم. يريد الله أن يخفف حكمه وخلق الإنسان متعيقًا^(١٩)... بسم الله الرحمن الرحيم. ولذا سألك عبادي على قرأني قريب أجيب دعوة الداعي إذا دعان^(٢٠)... بسم الله الرحمن الرحيم. ألم تر إلى ريك كيف مد الظل ولو شام لبطه ساكنًا^(٢١)... بسم الله الرحمن الرحيم. وله ما سكن في الليل والنهار وهو السميع العظيم^(٢٢)... ولا أحسب أني أدب بعيدًا إذا الفرضت أن واضع حكاية «حزب تاج الملك الأندلسي» قد أطلع على ما أورده الحميري عن الترس الذي وجد في ذخائر بني أمية، وجعل منه الفكرة الأساسية في حكايته. هذا إلى جانب الاستعانة بخبر آخر ورد في كتاب «الذخائر والتحف» للقاضي الرشيد بن الزبير (القرن الخامس الهجري) أن حلي كسرى وتاجه وثيابه أرسلت إلى عمر ليرأها المسلمون^(٢٣) «فقال عمر: على بحلم وكان حلم هذا أحسن عربي يرمي بأرض المدينة جصًا». فالنص تاج كسرى على عموين خشب وصعب عليه أورشته وقلاده وثيابه، فأجلس للناس فظهر إليه عمر ونظر إليه الناس، فأروا أمرًا عظيمًا من أمور الدنيا وفعلتها.

والم ما يؤكد تأثر واضع الحكاية بخبر تاج كسرى أنه يجعل تاج الملك الأندلسي جبل النيران وروابي الدخان، وكان كسرى مهوسًا بقدر النار. وقد وصف الراوي الملك الأندلسي وأتباعه: «وكانوا كلهم كفار يبدون الأحجار والدرهم والدينار دون عبادة الملك الجبار».

لذا ما حاولنا تأريخ هذه الحكاية الشعبية للتعرف على العصر الذي ظهرت فيه، فإننا نجد في نص الحكاية نفسها ما يساعدنا في هذا، فالراوي يقول على لسان جبريل عليه

وجرد على بيت الإبرة وأشعل النار فحسفت البرج من الأربعة أركان، .

لقد حرص مبتدع هذه الحكاية الشعبية على إضفاء للقداسة عليها؛ فهو يصورها على أنها حادثة تاريخية وقعت في زمن الرسول ﷺ ويرويها عنه أنس بن مالك، ويجعل الحرز سبباً في شفاء أبي بكر الصديق، كما جعل جبريل عليه السلام يتنزل

على الرسول ليعرفه بفصائل الحرز. لقد لعبت الرغبة في الترويج للحرز دوراً أساسياً ومهماً في ابتداع هذه الحكاية التي امتزجت فيها الحكاية الشعبية بالحرز.

وأرجو أن يكون نشر هذا النص والتعليق عليه إسهاماً متواضعاً في خدمة دراسة الأدب الشعبي.

الحواشي

- (١) لويس مطرف: المنجد في اللغة - مادة حرز.
- (٢) د. عبد المنعم سيد عبد المال: معجم الألفاظ العلمية ذات الحقيقة والأصول العربية - مادة حرز.
- (٣) E.A. Wallis Budge: EGYPTIAN MAGIC, pp. 4.
- (٤) د. محمد إبراهيم النورسي: في الفكر الديني الجمالي قبل الإسلام - ص ٢٤٦ - ٢٤٧.
- (٥) شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي للكمال: مخطوط كتاب طيف الخيال - رقم ٧٧٢؛ أدب - دار الكتب المصرية .
- (٦) المقصود بأمير المؤمنين، هنا، سيدنا علي بن أبي طالب.
- (٧) لويس مطرف: المنجد في اللغة - مادة حجب.
- (٨) عبد الرحمن أفندي إسماعيل: طيف للركة - ص ٣٧ - ٣٨ - المطبعة البهية - القاهرة - ١٣١٠ هـ.
- (٩) حزب الجوشن الكبير - مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بمصر.
- (١٠) ألف ليلة وليلة - ٤ مجلدات - مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.
- (١١) الحسن بن موسى التوحيدي وسعد بن عبد الله التميمي: فرق الشيمة - ص ٤٠ - دار الرشاد - القاهرة - ١٩٩٢.
- (١٢) كمال الدين محمد بن مرسى الدميرى: حياة الميراث الكبير - ج ١ ص ٨٢ - دار التحرير - القاهرة - ١٩٦٥.
- (١٣) سورة البقرة، آية ١٧٨.
- (١٤) سورة النساء، آية ٢٧.
- (١٥) سورة البقرة، آية ١٨٦.
- (١٦) سورة الفرقان، آية ٤٥.
- (١٧) سورة الأنعام، آية ١٣.
- (١٨) القاسمي الرشيد بن الزبير: كتاب الخفايا والخصف - ص ١٦٠ - ١٦١ - الكويت - ١٩٨٤.
- (١٩) خير الدين الزركلي: الأعلام - قاموس تراجم - ج ٢ - القاهرة - ١٩٢٧.
- (٢٠) فردوان توتيل: المنجد في الأدب والعلم - معجم لأعلام الشرق والغرب - المطبعة الكاثوليكية - بيروت.
- (٢١) محمد بن أحمد بن إبراهيم المحفي: بدائع الزهور في وقائع الدهور - ج ٤ - القاهرة - ١٩٦٠.
- (٢٢) ألف ليلة وليلة - ج ٤ - ص ٣٠٠ - مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.

مفهوم الحكاية الشعبية

تأليف: فالتر اود فولر
ماتياس فولر
ترجمة: أحمد عمار

«كان يا ما كان، وفي منتصف الشتاء، ومع تساقط الجليد من السماء على الأرض كالريش...»

(سلاسل وأكلام الميمة)

ومجلة الفنون الشعبية إذ تنمى إلى
القراء هذا الأديب الشاب، الذى وافته
المنية فجأة، تتقدم إلى أسرته
وأصدقائه سائلين المولى عز وجل أن
يتقدم برحمته وأن يلهمنا جميعًا
الصبر والسلوان..



حياة الإنسان «حدوتة»، تبدأ ككل
البدايات فى الحياة، ثم تنتهى.. كما
تنتهى الحكايات....
وهكذا كانت حياة أحمد محمد
محمود عمار.. بدأت لتنتهى.. وفجأة
انتهت.. قبل أن يتم ترجمة هذا
الكتاب: «كان يا ما كان...»

فى العدد الأسبق من المجلد (٤٥)، ديسمبر ١٩٩٤) قمت بترجمة الفصل الأخير من كتاب ماتياس وفالتراد فولر «كان يا ما كان...»، وكان هذا الفصل بعنوان «الحكاية الشعبية فى القرن العشرين»، وبعد أن أعدت قراءة الكتاب وجدت فيه مادة مهمة للمهتمين بالحكاية الشعبية، فقررت أن أوصل ترجمة أجزاء الكتاب الأخرى؛ ولكن هذه المرة بادئاً من أول الكتاب، وبالتحديد، الفصل الأول الذى بين أيديكم فى هذا العدد بعنوان «مفهوم الحكاية الشعبية»، راجياً أن أستطيع مواصلة ترجمة الأجزاء الأخرى من الكتاب فى أعداد قادمة إن شاء الله. فى هذا الفصل يحاول كل من ماتياس وفالتراد فولر معالجة الحكاية الشعبية بوصفها شكلاً أدبياً؛ وذلك عن طريق دراسة بنيتها وشخصها وصلتها بالواقع وأنواعها المختلفة، مع فصل كل نوع، من تلك الأنواع، عن كل ما قد يقترب منه من أشكال أدبية أخرى. فى هذا الفصل نجد، أيضاً، محاولة لتوضيح العلاقة بين كل من الحكاية الشعبية والدين، وتأثر الحكاية الشعبية بالمعتقدات المختلفة للشعوب.

يتعرض المؤلفان فى هذا الفصل، أيضاً، للعديد من أشكال النقد التى وجهت للحكايات الشعبية، محاولين الرد على هذا النقد، موضحين أن السلبيات التى نسبت إلى الحكاية الشعبية بوصفها شكلاً أدبياً، وخاصة أدب الأطفال، ليست سلبيات حقيقية، كما نجد فى هذا الفصل شرحاً للدور المهم الذى يلعبه الخيال فى فهم الحكاية الشعبية، والدور الذى تلعبه الحكاية الشعبية فى إثراء الخيال وتنشيطه عند السامع والقارئ لها، وأهمية ذلك فى واقع الحياة العملية.

وفى نهاية الفصل يتعرض المؤلفان لمدى انتشار الحكاية الشعبية وتأثيرها فى أنواع الفنون الأخرى.

أحمد عمار

ولكن هذا لا يعنى أن الحكاية الشعبية تفقد نفسها فى عوالم غير محددة؛ بل تظل فى المحيط المكانى والزمانى المألوف، ولا تكتفى، أبداً، عن ارتباطها بالواقع، ورغم السحر والمعجبات التى تتميز بهما.

تجدر الجمير الأجلة إلى الطاحونة، وتساق الماشية إلى المراعى، ويربط الثور إلى المرحلات...، وتهب الإشارة إلى الخلفية الطبيعية فى الحكاية الشعبية بسيطة، فقلما يتم وصف الغابة وصفاً دقيقاً، فقط عندما يتطلب الحدث ذلك، ويشار إليها، فقط، بأنها كديفة. وبالطريقة نفسها تصور الأكوخ والحدائق والقرى والسمرات. وهناك، فقط، حيث ترتبط أحداث الحكاية الشعبية بعالم الحياة اليومية، يوصف الواقع وصفاً أدق؛

«كان يا ما كان... بهذه العبارة، التى تعبر عن صيغة الدخول فى الحكاية الشعبية، والتى يعبر عنها فى بعض الأحيان بصيغ أخرى مثل: عاش فى مرة من المرات...» أو «منذ زمن بعيد...» يمثل هذه العبارة تمييز الحكاية الشعبية بمدخل خاص بها، والتى أصبحت مألفة عند المستمع، ومؤخراً عند القارئ. وتعتبر هذه الطريقة فى الدخول إلى الحكاية الشعبية صورة من صور العودة إلى الماضى، حيث إن الحاضر فى مستطام الأحيان يكون مصعباً بدرجة لا تدع الفرصة لربطه بعالم الحكاية الشعبية الخيالى الحالم. ولذلك يجب على الحكاية الشعبية أن تبقى نفسها باعتبارها عالماً مستانداً للواقع، وبوصفها عالماً بعيداً عن التاريخ.

وذلك لغرابة الدلفع الذي خرج من أجله، ونجد البطل وقد استطاع أن يصمد أثناء مغامرته في البقاء على سلم أحد أبراج الكنيسة تحت الصليب في قصر من قصور الأشراف، دون أن يصبه سوء، وفي النهاية تعلم أنه استطاع أن يعرف معنى الحرف لأول مرة في فراش الزوجة، وأثناء بحث البطل عن المغامرة يمر بالعديد من الممالك، ويأتي على مدن، ويمر بحروب وأنهار، يرقى حالات كثيرة يصل إلى نهاية العالم، حيث يجد جبلاً من التزجاج أو يدخل مجال قوى الأشراف. وكثيراً ما يجد البطل الكلمة الصحيحة والحركة الصائبة، وكأنه يدوس في انسجام مع العالم، ولكن بأكمله، هذا الانسجام هو الذي يعطى إحساساً بالهدوء.

ويعرف عالم الحكاية الشعبية العديد من المستويات:

مستوى عالم المدن والقرى والحقول والمراعي والقرى، ومستوى العالم السفلي الذي يمكن للبطل أن يجد مداخل إليه، أو إلى عالم اللغات الكثيفة المظلمة، ويمكن أن يصل إلى عالم أعالي الأشجار التي تصل قممها إلى مشارف السماء.

ويتجول البطل في العالم، وفي نهاية جولته، وبعد أن يجتاز العديد من الاختبارات الشاقة، تحقق له السعادة ويجد الحللة. وبهذا يكون لتجوال البطل - في العالم بجميع مستوياته بما فيها مستوى مملكة الأموات - معنى بالنسبة إلى البطل؛ فهو يعني انتهاءً لحياته في العالم ونحو الحياة وقبولاً لهما، ولذلك لا يظل البطل في مملكة الأموات، أو في المستوى الثاني، بل يعود مرة أخرى، غالباً في صيغة زوجة قد كتبها، إلى وطنه وأسرته.

وقد يتمكن البطل من فك سحر مملكة الأموات وسكانها والعودة بهم إلى عالم الأحياء، ونجد أن عالم الحكاية الشعبية قد تم صياغته بصورة تشكك من اختراق عالم مملكة الأحياء بكل مستوياتها وعالم مملكة الأموات والسحورين، وكذلك يتمكن بطل الحكاية الشعبية من الاتصال بالأشخاص ذوي القوى السحرية أو المتحولين وذوي الطوائف الخاصة التي تختلف عن طبيعة البشر، والذين يقدمون له المساعدة في بعض الأحيان، دون أن يخشى من أن يتأثر بسحورهم أو يتحول إلى كائن آخر، وتبين لنا إحدى الحكايات الشعبية (سنة بطوفان العالم): (Sechse kommen durch die ganze weit) كيف أن البطل صم لخدمته كل من له طبيعة خاصة مخالفة لطبيعة البشر.

وفي حكاية أخرى (ابن الطحان التقدير والقطيعة: Der arme müllerbursche und das klitzchen) نجد أن البطل يقف ليرد على فتاة صغيرة وجهته له الحديث، دون أن يلزع، كما

وذلك قبل الانتقال إلى عالم الحكاية غير الواقعي. ولكن مثل هذا الامتناع عن الوصف لدخل الحكاية لا يعنى بأية حال من الأحوال تمديدًا للقدرة على التخيل، بل على العكس، إنه يساعد على إثارة الخيال، فكل واحد منا لديه صورته الخاصة عن الغابة، عن عين الماء، وعن البحر. وهكذا تستحضر الذكريات، ويمكن، بل يجب، أن تستدعي الذكريات الشخصية لاستكمال. أو بمعنى آخر - لملء الفراغات داخل الصورة - ففى وصف الأميرة تقول عنها، نقصد، إنها جميلة، وكل واحد له في ذهنه صورة الفتاة الجميلة، التي يمكنها في مخيلته مكان الأميرة. وبذلك يتطلب الأمر منا التفكير من مطلق خبرتنا الشخصية وجميع قدرتنا على التقييم، مما يعمل على تنشيط المستمع والقارئ.

إن المغامرات والأحداث التي تتجمع في مجرى حياة البطل في الحكاية الشعبية هي التي تصنع الحكاية، وبهذا تتحدد الحكاية بأحداثها، والحكاية للشعبية لا تعرف الوصف الطويل، ولا تعرف التأمل ولا تعرف رسم الشخصيات رسماً دقيقاً، ولا تعرف التحليل. والمواقف النفسية يتم تحويلها إلى أحداث، فالبطل الذي يشعر بالأسف نحو سيدة عجوز يقتسم معها خبزها، بدلاً من أن يشكر أو يثني عليها. وهنا، تجب الإشارة إلى المساواة في البطولة بين الرجال والنساء داخل الحكاية الشعبية، ولا تصور البطولات باعتبارهن مخطوفاً ويسحق الرثاء ويحتاج العون، ولكنهن يظهرن نشاطاً ويدين استعداداً للتضحية، كما يفعل البطلان من الرجال، وهن يظن العالم - على العكس تماماً من الواقع التاريخي - للمدبر على المفكرين والمخطوبين، وذلك لكي يدين أنفسهن في مواجهة أسرة معادية لهن. وواجب البطل، في إطار الحكاية الشعبية بما يتفق مع فضائله وقدره ومقدرات حياته، هو أن يعمل على استمرار أحداث الحكاية، وفي تطوير البطل يكمن مغزى الحكاية الشعبية؛ فبسبب الشئ، الذي قد يكى عنه بالأمان المنزلي، يطلق البطل إلى العالم الخارجي، ويبدأ أسرته ووطنه. وفي بعض الأحيان يوصف وجود البطل لدخل مكان بعيد، بصورة كوميدية ساخرة.

يعنى البطل أياً من أوضاعه لدخل أحد الأفان. وتختلف الأسباب التي تدفعه إلى أن يخرج من هذا المكان وهذه المحدودية في المكان؛ فهو لا يريد أن يظل عبداً على والديه، أو يريد أن يتعلم إحدى الحرف، أو يريد أن يبحث عن زوجة، أو يريد أن يساعد المحتاجين، وكل هذا يدفع للبحث عن المغامرة لدى الشباب.

وفي إحدى الحكايات للشعبية، حيث خرج في لى يتعلم للخوف، نجد أن البطل يمرض بصورة ساخرة بعض الشيء،

يحدث في حكايات الأبطال الأسطورية. وفي حكاية سنو وايت (Schnee Wichen) نجد أنها كانت سعيدة بلقمتها في كوخ الأقزام السبعة خلف الجبال السبعة.

ولفصوصية نصوص كبار السن وأهميتها نجد أن البطل في الحكاية دائماً ما يسير على هدى تلك النصوص ويصل، في النهاية، إلى أن يفعل كل ما هو صواب، ويسرى ذلك، أيضاً، على النصوص والبهات التي يلتقها من الحيوانات؛ فيلتقي البطل (شاكرا) بضع شمرات من أسد أو بضع ريشات من صفر، وحين يتعرض لخطر ما تحميه تلك البهات، ولتلى عن طريقها تسرع الحيوانات إلى نجاته.

ويرى البطل أعداءه في العفاريت والأرواح الشريرة والنماطة والساحرات للشريرات، وفي معظم الأحيان لا يستطيع البطل أن يتعرف على أعدائه في عالم الأحياء (المستوى الأول).

ويحدد طول الحكاية بكم الأحداث التي تصنع حياة البطل، وهذه الأحداث ليست، فقط، على مستوى الترحال والتجوال والانتقال من مكان إلى آخر، ولكن على مستوى السلوكيات الاجتماعية مثل الزواج؛ فاللغاة الفتيحة سندريللا (Aschenputtel) تدجج في الزواج من الأمير، والفتى المعدم (Grindkopf) ينجح في الزواج من الأميرة، وكل هذا يمكن إرجاعه إلى الفاصية الأساسية للحكاية الشعبية، وهي إمكان حدوث أي شيء.

ولأن وجهة النظر هذه ترتبط بمقاربات وأحداث ومشاكل يتم اجتيازها وشعور بالسعادة، فهذا يعنى ضرورة إيقاظ الأمل والشاط والحث على الشجاعة. وبذلك فإن التوجه نحو الحكاية الشعبية وعالمها لا يعنى الهروب من الواقع والحقيقة؛ فالحكاية الشعبية تقوم، في حقيقة الأمر، بالإشارة إلى «أوقات مضت»، ولكنها دائماً ما تتناول أسنويات ومصاعب الواقع الذي نعيشه، وتشير، في كثير من الأحيان، إلى المستقبل؛ فالحكاية الشعبية تستطيع أن تبني الجسور عبر الزمان والمكان.

وفي الحكايات الشعبية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة التي نشأت وسطها؛ نجد أن الحيوانات تظهر، أيضاً، بوصفها أبطالاً ويتم نصح المغامرات والأحداث التي ترتبط بالبطل أو البطلة، أو التي تعبر عن المراحل المختلفة لحياة كل منهما عن طريق «موتيفات»، أو عن طريق تتداخل الموتيفات لدخل الحكاية. وغالباً ما يكون هذا الموتيف هو مولد البطل عن طريق محزنة (بعد تناول تفاحة... إلخ)، والذي يدل على أن البطل سحفة الرحمة في حياته. ومن هذه البداية نفهم أن المعجزات سوف تصحب البطل أثناء حياته.

والموتيفات هي أحجار بناء الحكاية، وتعد أصغر الوحدات لدخل الحدث، وفي الغالب ترتبط الموتيفات ببعضها البعض. وهذا الترابط في الموتيفات هو الذي يصنع تسلسل الأحداث داخل الحكاية مما يكفل للحكاية الشعبية أن تبقى متواردة عبر مئات السنين. ويكفل لهذا التسلسل في الموتيفات وقابل البطل دياً، ويحديه ذلك الدب شعيرات من فرائه، ثم يقابل البطل صقراً، يهديه المسكر ريشة من ريشه، وفي النهاية يقابل سكة تمطي قشرة من قشورها. وهذه الموتيفات الثلاثة تصنع غيرها؛ فيستدعي البطل الدب بمساعدة الشعيرات عدد وقوعه في أزمة من الأزمات، وعندما يحف به خطر من الأخطار يستدعي المسكر بمساعدة الريشة، ويكرر ذلك، أيضاً، بمساعدة للقشرة التي يستدعي بها السمكة. وتعد هذه ثلاثة عناصر أخرى.

وفي حالة الرواية للشعبية يمكن أن تستبدل الموتيفات بأخرى، وأن يدخل واحد محل الآخر، وأحياناً يسقط أحد الموتيفات أثناء رواية الحكاية، وفي أحيان أخرى يكرر الموتيف، ولكنه لا يلعب دوراً في سياق الأحداث، وفي هذه الحالة يعتبر «موتيفاً غير مشارك». والموتيفات التي تقترب من بعضها بصورة أو بأخرى، تسهل الأمر للراوى في أن يجمعها مع بعضها البعض بسهولة.

هذا التقارب في الموتيفات على مستوى الحكايات المختلفة يمكن أن يساعد على ذوبان مجموعة من الحكايات ودمجها في حكاية واحدة. وتعد الموتيفات يمكن إرجاعه إلى تعدد الثقافات والمضاربات داخل المجتمعات، وتعد التفسيرات الدينية، وتعد العادات والتقاليد. ومثل هذه الخلفية الثقافية والعنصرية والدينية للموتيفات، ليس بالضرورة أن يكون كل من الراوى والمستمع مدركاً لها؛ كما أن شخصيات الحكاية، وليس فقط البطل، تنتمي إلى طبقات حضارية مختلفة؛ فقد جاءت في حكاية قاتل التين شخصيات مثل: البائع، سبى الورشة، الجدوى المتقاعد، العامل الأجير في التسلسل التاريخي بعد شخصيتي قاتل التين والرجل الميت الذي يقدم المساعدة في الحكاية الأصلية. والموتيفات الموجودة داخل الحكاية وتسلسلها تصنع من الحكاية الشعبية أنماطاً مختلفة. وأنماط التي يفرض نفسه، هنا، حكاية بطون (أيها المتصد، غطى نفسك، (Tischendeck dich)، وفيها يظهر - بجانب المتصد المسحور - كل من الحمار الذهبي والعصا والذين يخرجان من الجوار، ويعود كلامها، في النهاية، إلى ملاكهم الحقيقيين «الأخوة الثلاثة». ولهذا يمكن أن يعاد تشكيل نمط الحكاية، الذي يحدد بمجموعة من الموتيفات عن طريق الراوى، على حسب الخصائص الشعبية والطبيعية والاجتماعية للوسط الذي يعيش فيه وتروى فيه الحكاية.

وهكذا يظهر لنا نمط الحكاية الشعبية مجموع هذه البديلات أو صور العرض المختلفة فيما بينها، والتي غالباً ما تكون قديمة ومعتدلة. ولذا يرى أن يدع موهبته الأدبية تظهر، ولكن في إطار قد حدد له من قبل عن طريق مجرى الأحداث والموتيفات التقليدية والروابط التي تربطها بعناصر الحكاية الأخرى.

ويضع أجزاء الحكاية في تسلسل معين يختبر من الأشياء المحددة من قبل الراوي، وذلك لمنع حدوث تشعب وتشتت في الحكاية أو محاولة تنقيحها. وتنقسم الحكاية في مستم الأحيان إلى ثلاثة أجزاء؛ حيث يساعد ذلك التقسيم على إمكان تكرار أحد الموتيفات في جزء ما في الجزء الذي يليه بصورة مختلفة بعض الشيء، الأمر الذي يدعم للذاكرة في أثناء النقل الشفاهي للحكاية، كما أن التكرار يساعد على ازدياد قوة تأثير الموتيف، مما يساعد على تقوية الجانب الدرامي في الحكاية، فمثلاً يجب على البطل: أن يجتاز ثلاث ليال صعبة، أن يجتاز ثلاثة واجبات، أن يخوض ثلاث معارك. والواجبات المنوعة بالبطل تتدرج من حيث الصعوبة والخطورة، فالتدائن للمهاجمة تلفه النار، أولاً من ثلاثة رؤوس ثم من ستة ثم من تسعة، وفي الوقت نفسه يزداد البطل عظمة في نظرنا؛ فكما اجتاز اختباراً وكما حقق انتصاراً أصبح الأفضل والأشجع والبطل الحقيقي. وكما ازدادت قوة المنافس للبل، أو الدرع الشريرة التي يواجهها أو الملك للظالم الذي يقف أمامه، كلما ازدادت شجاعة البطل وقوته. والبطل لا يواجه ثلاثة من المنافسين فقط، بل تجده، أيضاً، أسعر إخوته الثلاثة. وفي لحظة إنجاز الواجب الأخير، واجتياز الامتحان الأخير، في هذه اللحظة الأخيرة، فقط، تظهر الحكمة من الحكاية الشعبية والمقولة المهمة التي يراد توصيلها للمجتمع، وتظهر خاصية الحكاية (والتي تميزها عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى).

وبجانب التقسيم الثلاثي للحكاية الشعبية، فهناك تقسيم ثنائي نجده، بوضوح، في الحكايات المشهورة بوجود بطلين آخرين، وحدثن مترافقين، ولكن التقسيم الثلاثي يغلب على التقسيم الثنائي؛ لأن الرقم «ثلاثة» له أصوله في سحر الأعداد وفي اعتقادات الشعوب.

وليس هناك تكرار أكثر من ثلاث مرات في الحكايات الشعبية الأصلية، وزيادة العدد لاتخدم زيادة تأثير الخضر الدرامي للحكاية، بل إنها تؤدي إلى أن تصبح الحكاية مملة.

وتحاول الحكاية أن تجمع الأجزاء المتباعدة في العالم وأن تدرك اتساعه بجانبه الدنيوي والأخروي، وتعالج أن تعبر

بالبطل حدود ذلك العالم؛ بل تتخطاهما (أيضاً على المستوى الاجتماعي؛ حيث يستطيع البطل للفقير أن يتزوج الأميرة، أو يستطيع الفتاة للفقيرة أن تتزوج الأمير). وخلال هذه المحاولات تتخلل الحكاية عن وضع المسود الزمانية للأحداث، ولكن يتم تحديد بعض الفترات الزمنية القصيرة داخل الحكاية؛ فيبقى على البطل - مثلاً - أن يقضي عدة أيام في قصر الأشباح، ويستطيع سندريلا أن تذهب إلى حفل ابن الملك في المساء. وبعد الزمن، في معاد المسود عن النهايات ويرصد علماء مجرد عن الفناء، يتم ذنبه في عالم الحكاية الشعبية؛ فمن يفكرن السحر، ومن يفكرن سحرهم، ويتزوجون بعد زمن طويل من اللعنة، ولا يترك الزمن أي أثر، فترى البطل يحذر بطة حكاية الجمال التام (Domröschen) من تأثير السحر الذي دام مئة عام، بعد تقبيلها، ولم تزل البطة جميلة فاتنة. وقد يظهر أناس عجائز يبعثون عن المساعدة أو يقدمون النصيحة؛ ولكن هؤلاء الأشخاص يظلون كما هم لا يتقدم بهم العمر مرة أخرى في أحداث الحكاية. وبعد الزمن يظهر، فقط، في نمو الأطفال دون التعرض لمرامح الأمر بالتفصيل.

والمرأة التي لتفصل من زوجها وأطفالها لسنوات تظل بعيدة عن تأثير الزمن عليها، متخطية كل المشاكل دون أن يؤثر ذلك على شكلها، وفي النهاية تستطيع أن تحتفل بالزواج مرة أخرى. بالإضافة إلى بعد الشخصيات الأساسية عن تأثير الزمن؛ حيث لا يتقدم العمر بهم طيلة أحداث الحكاية، فلا يتعرضون للموت. كما أن إتناذهم يتم برسائل مستعدة؛ فالأرنب يحضر العشب الذي يعالج جميع الجروح في الوقت المناسب، ويحضر البطل بنفسه ماء الحياة، والتقلي يبعثون مرة أخرى للحياة دون عناء، والمائد الحياة مرة أخرى يعين غيره وصاحبهم في رحلاتهم؛ مع أن المائد للحياة مرة أخرى يظهر بصورة مخفية في قصص الأبطال الأسطوريين (Sag-on). وفي نهاية الحكاية الشعبية نجد العبارة المشهورة التي تخرج عن قلوب من السخيرية:

«وإن لم يكنوا ماتوا، فهم ما يزالون أحياء حتى اليوم».

والأحداث السلية التي يمكن أن تظهر داخل الحكاية، مثل الضيافة والعلاقات الجنسية بين المصادم والخبيث والتبيل والوشاية، لا تغرق من عصر التناول داخل الحكاية، والذي يعد من الصفات الأساسية للحكاية؛ فالعذتوب يعاقبون، وإشتر بجميع صورته يستأصل. ومن هذا نعلم سبب الأحكام بالإعدام؛ فهي تهدف إلى استئصال الشر وضمان عدم عودته مرة أخرى للحياة.

والخير يجده في مرجحة للشر، دائماً، ولكن الخير يتنصر في النهاية، وكلما عظم الظلم الواقع، كلما كان انتصار الخير في النهاية أكثر عظمة وإقناعاً.

والبرنوتج الموجود في مقولة الحكاية هو انعكاس للتناقض والمواجهة بين أفرادها وأفكارها؛ فالحكاية الشعبية لا تعرف الوسطية. وبالرغم من أن الصور داخل الحكاية لها معالم محددة، إلا أنها تتحرك للراوى قدرًا من الحرية في أن يكمل تلوينها.

تمرصنا للحديث عن عملية رواية الحكاية الشعبية من خلال إلقاء الضوء على التناقض الشغافى للحكاية؛ فهو أكثر أنواع تناقض الحكاية الشعبية شوعاً؛ ففي الأصل قام الراوى بصياغة الحكاية وألقاها على مجموعة من المستمعين، ولكنه في الوقت نفسه، (وبجانب اللقاء الفردي للحكاية الشعبية)، نجد أن بها عناصر جماعية؛ لأن الراوى يعبر عن أفكار ومشاعر وأمانى من يعيشون حوله في المجتمع. وهكذا يبدأ تناقض الحكاية التي صيغت في وقت سابق، الأمر الذي يضمن استمرار تناقلها وبقائها. وإذا حاول الراوى أن يعبر في حكايته عن خبرات شخصية بشكل مبالغ فيه؛ فإن المستمعين لن يتقبلوها، وفي هذه الحالة فإن الحكاية تهوى مع صاحبها الطيد إلى التفر.

نحن نتحدث، هنا عن الأماني والآمال؛ ولكن الحكاية الشعبية لا تعبر فقط عن أحلام الفقراء، وأحاديثها لا تدور فقط حول رعاء في مقدره أن يأتي لصاحبه بكل مايمناه من طعام. المائدة التي تعد نفسها - فجلة تقابلة السلطان (Schla-rallentand) تد سريرة مضادة للحكاية الشعبية .

ومن الطبيعي أن يطمح كل إنسان السعادة والمتعة، وأن يحصل عليهما بطل الحكاية؛ ولكن هذه السعادة لا يذللها البطل وهو لا يستحقها، والحياة لا يكون لها معنى دون تخلى الحيد من الآلام، والنداح في الاختبارات، والتصرف بشكل صحيح. ومن يجد لنفسه في الحياة وأحداثها معنى، فإنه يستطيع أن يخلق لنفسه هدفاً يعمل من أجل تحقيقه ويخوض من أجله الصعاب ويحمل في سبيله الظلم. ومن هذا المنطلق تدور رؤية الحكاية الشعبية للمستقبل حول مثاليات يجب على الإنسان أن يصل إليها ويحققها. في هذه للكرة تقترب الحكاية الشعبية من الدين؛ فكل منهما يحاول أن يخفف عن الإنسان آلامه ومعاناته وأن يعطيه الأمل في حياة أفضل مملوءة بالعدالة؛ العدالة التي يمكن أن تصبح في يوم من الأيام من نصيب من هم في مؤخرة الصفوف، وكلاهما يساعد الإنسان في إيمانه بأن الخير سوف يتنصر على الشر،

حتى لو كان الشر يجمع من حوله كل قوى العالم. وبعبارة الدين، الذي يجعل العدالة تسود في الحياة الآخرة؛ فإن الحكاية الشعبية تجعل الثواب والعقاب في الحياة الدنيا، حتى لو كان هناك تصوير للحياة الآخرة في الحكاية، فإن تلك الحياة الآخرة تكون مملوءة فقط بالمخاطر، التي ينجو منها البطل بذكائه.

وفي نهاية الحكاية يتحول عالم الواقع إلى عالم جميل، أفضل مما كان عليه من قبل، وفي هذا السياق توجد بنا الإشارة إلى أنه قد ثبت أن الأماكن التي انتشرت فيها الديانات الكبرى، مثل الهند ودول شرق آسيا وأوروبا، والتي صُنفت الحكاية الشعبية، بما تحمله من اعتقاد في السحر، على أنها صورة دينوية محارضة لفكرة الخلاص الموجودة في الدين، ثبت أنها هي نفسها الأماكن التي شهدت فيها الحكاية الشعبية تطورا في جوانب عدة، وازدهرت فيها ازدهاراً بارزاً. هذا التقارب يوضح لنا سبب ظهور الحكاية الشعبية باعتبارها شكلاً من أشكال الصلوات في هذه الديانات الكبرى، والتي أصبحت جزءاً من النصوص الدينية التي تلقى في أيام الصلاة.

وكما ذكرنا من قبل، فالاستمع - مؤرخ الفارسي - عليه أن يملأ الفراغات التي تركت عمداً في ثنايا الحكاية الشعبية عن طريق تصورات وخبراته المعاشة. ولذلك يتم استدعاء الذكريات، وترتبط تلك الذكريات مجموعة من المشاعر التي تلعب دوراً بارزاً في تلقي الحكاية الشعبية.

ملخص هذا أن الحكاية الشعبية قصة يصل فيها البطل (أو البطلية)، في النهاية - بعد الحيد من المغامرات والاختبارات. إلى الحياة السعيدة، وإلى اللحظة التي يجد فيها معنى للعالم الذي يعيش فيه. ولهذا فالحكاية الشعبية لا تريد أن توصل لنا مجموعة من النماذج الأخلاقية؛ فالحكاية وبطلها المرحون بعيدون عن أية محاولة تعليمية ساذجة، بل تريد أن تنقل لنا صورة أسعد للعالم، وأن تجعلنا نتقبل ذلك العالم وأن تكون نظرنا له نظرة متفائلة. ولذلك نجد أن شخصية البطل (أو البطلية) رسمت بصورة تمكن كل فرد منا أن يضع نفسه مكانها وأن يعيش بدلاً منها، المغامرات، وأن يشارك، بدلاً منها في السعادة التي تحملها الحكاية الشعبية لبطلها في النهاية. وفي الحكاية الشعبية يتفاعل كل من الراوى والمستمع تفاعلاً يسم بالمتعة، وله مغزى في الوقت نفسه.

وهكذا يمكن أن نعرف الحكاية الشعبية بأنها قصة تتكبد سلسلة من المغامرات، المملوءة بالموتيفات والشخصيات التقليدية، والتي تستمد في الغالب من عصور معتد، وتظهر بصورة بارزة واضحة من خلال الصبغة الخيالية التي تصبغها

بها الحكاية الشعبية، من خلال هذا التسلسل في المغامرات بما تحويه من موتيفات وشخصيات يحدث التصاعد الدرامي ويتم من خلال ذلك، أيضاً، تحويل البطل إلى شخصية يتقمصها المستمع أو القارئ، ذلك المستمع أو القارئ الذى يرى فى نهاية الحكاية السعيدة تحقيقاً لمبدأ الدلالة.

وفى كل مكان يحلم فيه الإنسان، ويعتنى، ويرسم لنفسه عالماً أفضل وأجمل ويحاول أن يصنع تصورات تلك فى صورة أدبية، تظهر الحكاية الشعبية. وهذا يعنى أن الحكاية الشعبية وجدت، وستجد مكاناً لها فى كل مكان فى العالم. وفى إطار العوامل للتاريخية، وتحت تأثير التقاليد التى تميز شعباً عن الآخر، تحتفظ الحكاية الشعبية بطابعها للجاس، وتعد للقرى المؤثرة فى تشكيل وصياغة الحكاية الشعبية يحمل فى طياته تعدد الحضارات بكل ما تحمله كل حضارة من معجزات، وتعدد القيم والمبادئ داخل الشعوب، وتعدد الطبقات داخل المجتمع، الأمر الذى يؤدي إلى تعدد الموتيفات وللشخصيات داخل الحكاية الشعبية. هذا التعدد هو الذى يصنع نسج الحكاية الشعبية المملوء بالعديد من الأثران، التى يعبر كل لون منها عن مؤثر من المؤثرات السابق ذكرها. وتقبل الحضارات والشعوب داخل الحكاية الشعبية، وصياغة جرائب هذا التقابل فى صورة أدبية، ويضمن للحكاية الشعبية مكانها فى الأدب العالمى. وتظهر لنا الحكاية الشعبية باعتبارها مجالاً للعديد من الموضوعات، وداخل هذا المجال نجد تقسيماً للحكاية الشعبية إلى أشكال أدبية تابعة لها: الحكاية الشعبية الأسطورية (Mythenmärchen)، والحكاية الشعبية عن الحيوانات (Tiermärchen)، والحكاية الشعبية التى تتعلق بالسحر وموضوعاته (Zauber Märchen)، الحكاية الشعبية الهزلية (Schwank Märchen) والحكاية الشعبية القصصية (Novellenmärchen). وسوف نتعرف على هذه الأنماط المختلفة للحكاية الشعبية بمزيد من التفصيل، على حسب ظهور كل شكل ومدى سبقه للأشكال الأخرى.

وبدءاً بالأسطورة الأصلية (Eigenitliche Sage)، فإنها لا تنتمى إلى دائرة ما بين روايته، فهى ترتبط بالمعتقدات والمبادئ، وتحمل قيماً دينية تريد أن توصلها للناس وتوضحها لهم، وتجعلهم يمتسكون بها، وليس للأسطورة دور فى التسلية أو الترويح؛ فموضوعاتها تتطرق أكثر بالحياة الآخرة وكل ما يرتبط بها، وتتبدد عن الحياة الدنيا وعالم الواقع.

وفى الأسطورة نجد أن الآلهة والأرواح الشريرة يتحكمون فى مصير الإنسان، وتشابه الأسطورة مع الحكاية الشعبية فى أن الخيال يلعب دوراً مهماً فى كل منهما عدد عريض السياقات

التي تعرض لموضوعات لا معقولة. ومن هنا نجد أن الخيال هو المصير إلى الحكاية الشعبية الأسطورية (Mythenmärchen)، ويعتلى أرواح، إلى الحكاية الشعبية المبكرة الأولى. وعندما تكون للرباط بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والأرواح الشريرة لا تتسبب فى إحساس الإنسان بالخوف من أن يكون ما يتعرض له هو نتيجة لغضب الآلهة عليه، فإن تلك المواجهة تعتبر نوعاً من أنواع المغامرة، هنا تظهر الحكاية الشعبية الأسطورية، والتى لا يمكن أن تظهر إلا فى عالم لم تطمس بعد كل معالمه الأسطورية. ويجانب الحكاية الشعبية الأسطورية احتفظت الأسطورة التقليدية مكانتها وواصلت تأثيرها على أشكال أدبية أخرى.

أما بالنسبة إلى الحكاية الشعبية التى تتخذ أبطالها من الحيوانات (Tiermärchen)، فقد نمت نتيجة للعلاقة المتبادلة بين الإنسان الذى ارتبط بالبهيمة وتعلق بها، وبين الحيوان بأنواعه المختلفة: الحيوانات الأليفة، الحيوانات التى يصانها، والحيوانات للمتوحشة غير المروضة. وعالم الحكاية الشعبية، فى هذا النوع من الحكايات الشعبية، بمثل تقريباً عالم الحيوانات؛ حيث تلعب الحيوانات دور البطل فى الحكاية. ويعكس الحكاية الخرافية (Fabel) والتى تقوم الحيوانات فيها بأدوار مختلفة، تحجب الحكاية الشعبية لحيوانات، فى محاولة توصيل لية تعاليم أخلاقية أو دينية؛ فإبطالها من الحيوانات يتمعن بما يتمتع به أبطال الحكاية الشعبية من البشر من نكاح ودهاء. وإلى جانب ذلك فإن الحكايات الشعبية عن الحيوانات قد تتشابه مع الأساطير عند شرح نشوء عدوة بين الحيوانات أو شرح خاصية معينة لحيوان ما.

وعلى كل حال، فلا ينبغي أخذ الحكايات الشعبية من ذلك النوع مأخذ الجدة، ولكن بوصفها وسيلة للترويح لها الشكل الأدنى للخيال.

وموقف الحكاية الشعبية من الضعفاء وعديمي الحيلة نجده واضحاً، أيضاً، فى الحكاية عن الحيوانات، وأوضح مثال على ذلك نجده عند الأخوين جريم (Brüder Grimm) فى حكايتهم "موسيقو مدينة بريمن Die Bremer Stadtmusikanten"، والتى تنكى عن مجموعة من الحيوانات التى تقدم بها العمر، والتى لم يصبح بمقدورهم أن تؤدي خدماتها للإنسان، ولهذا فقد حرمت من الطعام. ويظهر فى هذه الحكاية تعاطف واضح مع الضعفاء، الذين وجدوا لأنفسهم مكاناً جيداً حيث استولوا على البيت الذى كان للس فى الغابة واتخذوا منه مكاناً مريحاً. وقد تحدث معجزة ما فى الحكاية الشعبية، ولكن لا يحدث سحر؛ فبعد نافذة ترتطم، حمار يهق، كلب يلبق، قطة تنوء، ديك يصيح... إلخ.

حيوان أو نبات، ذلك التحول الذي يحدث دون أية مشكلة، يدل على أن الإنسان لم يزل جزءاً من الطبيعة لم ينفزع منها.

وحتى تجد مثل هذه التحولات من صورة إلى أخرى مكانها في الحكاية الشعبية، لابد أن تفك من الخصال الدرامية والعلاقات مع عناصر الحكاية الأخرى ما يكفل لها ذلك. هذه التحولات التي تعد ضرورية ومطلقة في تصور المعتقدات القديمة، تعد بالنسبة إلينا، ويعد أن اخفت تلك المعتقدات القديمة، مرتبكا خيالها وعجيبا. وكلما تطورت الحكاية الشعبية بمرور الوقت؛ كلما أصبح هذا المرتيف أكثر غرابة. وللم بصورتها في المعتقدات القديمة، سواء اعترفنا أم لم نعتف، وساعدنا على فهم المغزى الأدبي الحقيقي لذلك المرتيف، وزيل عنه الغموض، ويحول إلى لبنة أساسية من لبناء الحكاية الشعبية.

يرى الكوبرن من الباحثين أن حكايات السحر الشعبية (Zaubermärchen) هي الحكايات الشعبية الحقيقية، وهذا النوع من الحكايات يثير الخيال إلى أقصى درجة عن طريق مجموعة من العجائب والغرائب التي تمثل بها أحداث الأحداث، هذا الزدراء في الأحداث يتطلب تنظيمًا خاصًا لتلك الأحداث والغرائب والعجائب مع بعضها البعض داخل الحكاية.

مغامرة جريفة في قصر مهجور مملوء بالأشباح والأمولت وأشباح حيوانات حتى يطمح الخوف. وفي نهاية الحكاية، وبدلاً من أن يطمح كيف يخاف، استطاع فك سحر القصر المهجور، وجزء ذلك أن كسب الأميرة التي تدجج في أن تعلمه كيف يخاف.

آخر نوع ناشى من الحكايات الشعبية هو (الحكاية الشعبية القصصية "Novellenmärchen")، ومن الطبيعي أن يشأ الشكل الأدبي المعتدل في القصة، قبل أن يحدث ارتباط بين القصة والحكاية للشعبية. وفي الحكاية الشعبية القصصية تبقى المغامرة، ولكن يختفى عنصر المعجزات، وبدلاً منها تظهر اختبارات وصعوبات تحتاج إلى مقدرة عقلية عالية، وتدل العقلانية محل الخرافة، كما تدل الإنارة محل الإعتاش. ولكن تستكمل هذه النظرة الكفية حول أنواع الحكايات الشعبية نود أن نشير إلى الحكاية الشعبية التحذيرية (Warmmarcgen)، والتي تتسم بقلّة عددها، كما أنها تتميز عن الأنواع الأخرى من الحكايات الشعبية بكل خصائصها التي تعرفنا عليها فيما سبق؛ فهي حكايات يحاول الآباء من خلالها، وعن طريق ما تعلمه من موهوبات تقليدية، أن يؤثروا ترويضاً على أبنائهم، فمن طريق أمثلة عديدة ومؤثرة يجب أن يتم تحذير الأطفال من المخاطر التي يمكن أن تواجههم عند خروج الآباء إلى الحقول ويقائهم وحدهم في المنزل، مثل حكاية (الذئب والفتاة) (Wolf und den sieben jungen Geißle) (Hänsel und Gretel)، وقد مهد كتاب هيريش هوفمان (Heinrich Hofmann)، بطران (هوبر صاحب الشعر الأشعث) (Struwwelpeter)، والذي كتبه في منتصف القرن التاسع عشر، الطريق لطور مثل هذا النوع من الحكايات.

ذلك النوع من الحكايات التحذيرية، وبالإضافة إلى الحقيقة التي مودها أن معظم أبطال الحكاية الشعبية من الأطفال، كهيبنزل وجريتيل (Hänsel und Gretel)، أو من الشباب، فإن ذلك قد ساعد، منذ القرن الثامن عشر، على نشأة الرأي القائل بأن للحكاية والحكاية الشعبية هما من أدب الأطفال.

من هذا المنطلق، لا تزال الحكاية الشعبية تعرض لتكدير من النقد، وعلى الأخص من اللغويين. والنقد موجه، بالدرجة الأولى، ضد ظهور السحرة الأشرار والأرواح الشريرة، وللتأنيب باعتبارهم شخصيات في الحكاية الشعبية، وكذلك ضد قوة العقوبات التي تميز الحكايات الشعبية.

ولكن هذا النقد تجاهل حقيقة أن السامعين من الأطفال والناشئين لا يرون هذه الشخصيات المرعبة بوصفهم بشراً أو حيوانات، ولكلهم يرونها باعتبارها تجسداً لفكرة الشر التي

لا يمكن أن تظل فكرة مجردة في عالم الحكاية الشعبية التي تتميز بديتها بوفرة الشخصيات والحوار بين هذه الشخصيات، ونتيجة لذلك ينشأ المستقل للحكاية الشعبية عائلة المتوبة الصارمة المروعة على الشرير، والتي تخلص عالم الحكاية الشعبية من كل ما يتهدد من شر أو أضرار. وقد أشار «الأخوين جريم» (Brüder Grimm) إلى هذه التسألة في مقدمة الإصدار الأول للحكايات الشعبية التي جمعوها ثنائين: «الشر ليس شيئاً جيداً وليس شيئاً يستحق المرء أن يقترب منه، وأساءه شيء هو أن يتباد المرء الشر، فهو شيء مرعب، يجب ألا يسمح المرء لنفسه بالاقتراب منه. ولهذا فالعقوبة تكون مخيفة بالدرجة نفسها»

ولنطلق نقاد آخرين في اتجاه يكاد يكون معاداً للانتباه السابق، فهم يرون أن الحكاية الشعبية تعكس عالماً خيراً مثاليًا لم يحقق (إطلاقاً من قبل، وعلاوة على ذلك فهي تتكلم تصورات قيمية قديمة عندما تتحدث عن ملوك وأمراء وأميرات وسيدات يصورن ويحلمن الأذى.

ولكن هل يحاول النقاد، بهذه الطريقة، أن يحكموا على شخصيات الحكاية الشعبية خارج سياق الأحداث وتطوراتها؟ وهل العالم الذي يتم تصويره بعد افتتاحية الحكاية الشعبية المشهورة «كان يا ما كان...» عالم «خير مثالي» بالفعل؟ أليس هناك أطفال يتم إقامتهم بالخارج كما في هنزل وجريتيل (Hänsel und Gretel)، ألا تتم السخيرة من عقلة الإصبع (Dummling)؟ ألم يخطئ الجميع عن سندريلا (Aschenputtel)؟ إن صورة العالم الجميل العادل تضر بها في نهاية الحكاية بوصفها رؤية للمستقبل، وهذه رؤية ضرورية لمراحل الحياة. لكن هذه المناقشات أعادت، وتعيد، الحياة دليلاً للاهتمام بالحكاية الشعبية.

ما الذي يجعل الحكاية الشعبية وكل ما يتعلق بها جذاباً بهذا الشكل؟ السبب في ذلك يكمن في فهم الحكاية الشعبية وأسلوبها الجمالي البسيط الذي يستطيع أن يفهم كل شخص ويشعر بأنه الحق؛ فالحكاية الشعبية لا تعرف سوى الخير والشر، ولا تعرف اللون الرمادي أو الوسطية؛ فانتصار الأخبار مضمون دائماً، وبهذا الانتصار تصبح سعادة البطل ورفاهه مضموناً أيضاً. ولأن البطل يمثل الخير، ويحارب الشر، ويقوم بالتصامير ويخاف الصعاب، فكل من يروي الحكاية الشعبية أو يسمها أو يقرأها يريد أن ينقص شخصيته كي يشاركه سماته. وعندما تبدأ الحكاية الشعبية بمجموعة من البسماء، منهم من قد لا يتبع بقدر عالٍ من النكاه، أو قد يعمل بحرفة أو أعمال بسيطة جداً، مثل عامل الحظيرة، فإن

هذا وسهل من عملية التقصير. وبذلك نُصنِّعُ الحكاية الشعبية بالبطولة الحقيقية.

وحتى عندما يكون البطل، في بعض الأحيان، مرتدًّا درعًا ذهبيًا، وممطًّا بصهوة جواد شديد الروعة، نجد أن دور البطولة أسند إليه، فقط، لأنه طيب القلب، استطاع أن يتغلب على مخاوفه التي قد أحس بها من قبل. وليس من الصعب أن نعرف على قائل التلحين بوصفه بطلاً، ولكن الأمر يتطلب فهماً أكثر وأعمق حتى نكتشف أن البطل الحقيقي هو ذلك الشخص البسيط الذي لا يرفع من شأن نفسه، وهو المستعد للتضحية بنفسه دون أن يستغل ذلك في الإشادة بنفسه، وهو الذي لا يهمل، إذا اكتشف شيئاً صغيراً، أن يحنى للفتاة. إن الملل للبطل في الحكاية الشعبية والتعاطف معه، الذي يجعل الأطفال والشباب يحاولون تمثيل شخصيته، ينشأ، أيضاً، نتيجة لاحترام هذا البطل للطبيعة؛ فهو لا يساعد المستعاجين من البشر فقط، بل يساعد، بكل تأكيد، الحيوانات، ويتصادق معها، حتى إنه يحاول أن يتواصل مع الشمس والقمَر والدُجَم والرياح.

ولا يمكن تقبل مثل هذه الأشياء غير الممكنة، إلا بمساعدة الخيال؛ فهي تفرض نفسها على المستمع أو حتى للقارئ، فتدخله عند دخوله إلى عالم الحكاية إلى أن يبدأ اللعب بالممكن وغير الممكن، بالإضافة إلى تمثيل المخاوف؛ بهدف التغلب عليها فيما بعد. والمستمع يكون واثقاً من أن هذه المخاوف لن تهاجمه، وأن شعوره بالخوف لن يتغلب عليه؛ وذلك لأنه يعرف أن الحكاية لا بد وأن تنتهي نهاية سعيدة، بل إن شعوره بالمساعدة يفرض أكثر، كلما كانت السعن والصعاب أكثر شدة.

والثوقات في الحكاية الشعبية تتحقق دائماً؛ فالجميع - شخصيات الحكاية الشعبية والمستمعين - يتم إرضائهم في النهاية. وفي حكاية شعبية من بلاد القوقاز تم للتعبير عن ذلك بصدق من خلال النهاية "... وسعدوا جميعاً وسعدنا نحن أيضاً معهم. والسعادة المتحققة في الحكاية الشعبية تنسج حتى تصبح سعادة حقيقية في حياتنا، وتنقل لنا الحكاية الشعبية عبر أبطالها وأحداثها للمساءلة والثقة بالمستقبل والسعادة بالحياة والوجود.

وبالرغم من ذلك، فنحن نعرف أن للحكاية الشعبية حكاية خيالية أدبية، لا تعرض لنا واقعاً أكيد التحقق. حتى إن طريقة حديثنا تمكن ذلك الموقف؛ فنحن نقول: "لا تقص على حكايات"، وهذا، تطابق كلمة "حكايات" مع "غير حقيقي/

غير متعلق". وحكايات الأبطال (Sage) تتكلم، على العكس من ذلك، عقيدة، وتحاول أن تقوى من تلك العقيدة عن طريق تذكر بعض الشواهد. وللحكاية الشعبية، على عكس حكايات الأبطال، لا تريد أن تعطي تقريراً عن أحداث تاريخية، بل تريد أن تطلق العنان للخيال، وأن تعطيه مجالاً للتفاعل، وهي مع ذلك تخضع لقوانين أدبية محددة. وأهم هذه القوانين هو حماية انتهاء الحكاية نهاية سعيدة.

وكما أن الحكاية الشعبية تفسح مجالاً للخيال فإنها، أيضاً، تعطي نوعاً من اللهو داخلها.

إن الخيال البهائم واللهي، كليهما، مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان؛ ولأن الحكاية الشعبية بإمكانها تقديم الجانبين معاً فإنها تؤنسنا في الساعات الموحشة عندما نشعر بالوحدة، كما أنها تقدم لنا العزاء، بل الفرح؛ لذا فإننا نجد لها في كل مكان، حتى وإن كانت في صورة مشققة من صورتها الأصلية. وكذلك نجد أن كلاً من اللهو والدراما يظهر في تأثيرات متباينة؛ صراع التلحين والرحلة إلى العالم السفلي والحصول على زوجة؛ قتل شيء في الحكاية الشعبية نجده مغامرة، وجو المغامرة هذا يخاطب، في المقام الأول، من يخصف يوم عملهم بالرتابة وعدم التجديد.

وما تحويه الحكاية الشعبية من دراما أجملها لأن تعرض على خشبة المسرح سواء أكانت خشبة مسرح المراسم أو المسرح أو الأوبرا. ومنذ عشرات السنين يتم عرضها في الإذاعة والأفلام والتلفزيون. ومن الناحية المضاربة السياسية، فهي تكسب بالتشويق. ولأن الحكاية الشعبية تتمتع بانتشار عالمي، فإنها تقدم لنا إمكانات مختلفة؛ فمن ناحية، يمكننا من خلالها التعرف على شعوب وحضارات غريبة عنا، ومن ناحية أخرى يمكننا أن نجد فيها ما نشعر تجاهه بالألفة. ويعد حب شخصيات الحكاية الشعبية الأجنبية بداية للنظام والتقارب.

إن الفنانين تأثروا، ويتأثرون، بالحكايات الشعبية وشخصياتها ومزيماتها في الرسم والشعر وفي الموسيقى؛ حيث يحاولون أن يبدعوا على نفس موالها.

ونحن لا نريد أن نخفي هذه المحاولات؛ حيث يجب أن تكون جزءاً من تاريخ الحكاية الشعبية.

نظرة إلى التراث الشفهي في إفريقيا السوداء (١)

بقلم : جاك شوفرييه
ترجمة : نورا أمين

* ظروف الانتقال / وقت الحكى

يرتبط الشعر الإفريقي الشفهي بالحياة اليومية؛ أي إنه يمكن أن ينتقل في أية لحظة عن طريق أي شخص إلى أي شخص آخر، فالأم تغني شعراً لطفلها حتى ينام في مهده، والأطفال يلقونه على بعضهم في شكل لعبة قوازير.

إن هذا النشاط الشعري الشعبي والتلقائي يظهر ويعبر عن نفسه - في الواقع - وسط أكثر الظروف تنوعاً، وبدلاً من أن يصبح مناقضاً للفعل، (كما هو الحال في التراث الأوروبي الذي يضع كلمة «شاعر» في مواجهة الفعل الملموس على أنه شخص حالم غير قادر على الحياة العملية) يصاحبه، دائماً، إذا لم يستطع أن ينتجه.

(١) من كتاب «الأدب الزمير» La Littérature nègre، لجاك شوفرييه Jacques Chevrier
المجلد السابع بعنوان: من التراث الشفهي إلى الأدب المكتوب: مشكلات لغوية لـ De la tradition orale à la littérature écrite. Problèmes linguistiques. (Paris, Armand Colin, 1984).

ويمكننا أن نرد حيوية النشاط الشعري هذه إلى عدة أسباب (وخاصة دور الكلمة في الحضارات الشفهية)، إلا أنه يبدو أن السبب الرئيسى، في ذلك، يعود إلى السمة المتشعبة للمجتمعات الإفريقية التى تحيا فى ظل فقر اقتصادى شديد يجرمها من وجود أية وسائل إعلام ترفيحية سوى الأغاني والحكايات.

ومع ذلك، ومع الأخذ فى الاعتبار بأن إيقاع الحياة الإفريقية مازالت تسيطر عليه الأنشطة الريفية، فهناك لحظات محددة لانتقال الشعر التراثى إلى الناس. وكما يقول موريس وى Maurice Houis فى كتابه «أنثروبولوجيا لغوية لإفريقيا السوداء» Anthropologie linguistique de l'Afrique noire فإن «إيقاع النشاط الإنسانى فى إفريقيا لا يسيطر عليه تتابع الليل والنهار بقدر ما تتحكم فيه فترتان فى اليوم تمتلك إحداهما خصائص اجتماعية محددة».

وأياً كان الموقع الذى يختاره الراوى - وغالباً ما يكون مزارعاً بسيطاً أو راوياً محترفاً - فإن الجمهور يدخل إلى عالم الحكى عن طريق صيغة طبقية افتتاحية، وهكذا يمكن للراوى أن يستهل قائلاً: «لقد رحلت، وعبرت عدة بحار وعدة صحراوات حتى وصلت أخيراً إلى مملكة أسطورية. فهل تعرفون من قابلت هناك؟» فبدر الجمهور قائلاً: «السلفاء»، ومن هذه اللحظة يستغرق الراوى ومستعموه فى عالم الخيال. للصيغة التمهيدية، إذن «وظيفتان» فهى تسمح بجذب إنتباه الجمهور وتركيزه قبل أن يبدأ الحكى، كما تدعو إلى الرحيل إلى عالم مختلف تماماً يقلب فيه النظام المعتاد للأشكال وتسد فيه قوانين خارقة للطبيعة. إنها اللحظة التى يجد الجميع فيها أنفسهم مجتمعين، حيث يسهم شعور الانسجام مع المكان فى إضفاء شعور بالتضامن وفى إثارة الوعي بمصير ما مشترك.

الراوى وجمهوره

تعتبر العلاقات بين الراوى والجمهور غاية فى الأهمية، ويفسر تكاملها جزءاً كبيراً من نجاح الحكاية بوصفها أكثر الظواهر شيوعاً فى المجتمعات التقليدية. ولا تنكس الحكاية وجوداً حقيقياً إلا فى اللحظة التى يجب فيها المستمع بها ويقدر توصيلها إلى مستمعين جدد. وتعتمد حياة الحكاية بالكامل على هذه المشاركة بين الراوى وجمهوره، كل منهما تاركاً قدراً كافياً من الحرية للأخر حتى يصل إلى دلالة مكتملة وخاصة به الحكاية المروية.

وفى للعديد من الحالات يعرف الجمهور، مقدماً، نسج الحكاية التى يقولها الراوى، كما لا يتحقق الإنقار السابق بينهما إلا بالذلل هذا الأخير بتقاليد الحكى المعترف بها.

فهذاك فترة العمل التى يحرك الفرد أثناءها من أجل خير عائلته، وهناك فترة التجمع التى يشارك الفرد فيها مجتمعاً أكبر من العائلة، قد يكن الحى الذى يسكنه أو القرية، كما يشارك الأجداد تاريخهم الذى مازال يؤثر على حساسيته حتى هذه اللحظة.

ولذا ما أخذنا فى الاعتبار، أيضاً، المزاج الإفريقى المائل بشدة إلى للتجمعات الاجتماعية، كان علينا أن نترقب ازدياداً وكثافة فى انتقال التراث الشفهي أثناء تلك اللحظات المتميزة فى اليوم من عسرة الفرد إلى داخل تجمع شعبي حى ومتماسك، وعادة ما يتحدد وقت الحكى بمجى الليل فى المدة بين الساعة السادسة والسابعة مساءً، حينما يكن الجسد والروح قد هدأ واسترخى، خاصة ولفترة الليل تشجع على التقارب بين الأحياء وبين الأجداد الأموات.

وجانب انتقال التراث الشفهي المرتبط بإيقاع العمل وإيقاع الأيام الثابتين، يوجد أدب شفهي خاص بالمناسبات الاحتفالية الكبرى، التى تعبر عن اللحظات القوية فى حياة الجماعة، مثل الميلاد والختانات ولقوس التحضير ووقت الحصاد والصيد وأعمال الحدادة... إلخ.

فضاء الحكى: فضاء مادى وثقى

يتحدد موقع الحكى وفقاً لمراسم وقصص السنة، وفقاً للمكان العام، فيمكن أن يكون كوخاً واسعاً بما يكفى لاستقبال المستمعين (مثل الكوخ الذى يتجمع فيه رجال القرى فى الغابة)، كما يمكن أن يكون مساحة رمالية على حدود الغابة أو الأدغال (بهدف تسهيل حلول أرواح الأجداد ورحيلهم بما أنهم يسكنون - كما هو مفترض - خارج القرية)، أو فى مكان عام أو مكان مخصص لذلك فى الحضر.

أطلق عليه «مخلتي الذنوبية» (وهو بمثابة مسودة لتصنيف أنواع الأدب الإقريقي التراثي) قائلاً: «لنحدد بالمعنى الذي يصل بين الأسطورة والقصة الخرافية لنصل إلى اللغز مروراً بالأمثال» (٧).

ويأتبع هذا الفنان، نجد أول ما نجد الأسطورة، أي الكلمة الأولى التي تنبع من عمق أعماق الإنسان ومن قيم المجموعة المقدسة.

الأسطورة

تبدو الأسطورة مرتبطة بعلاقة مباشرة مع القوى المحركة في هضمة العالم وفي معنى الكون؛ إنها تعبر عن تلك القيم في نطاق حكاية أو سلسلة من الحكايات وليس وقتاً لصياغة أو مقالة فلسفية مجردة. وتشكل الأسطورة جزءاً من الكلمة الجادة المعبرة عن العقيدة. كما تكون خلفية للفكر والرؤية العالم للتقديدين.

الحكاية والقصة الخرافية

تبدو منطقة الانتقال من الأسطورة إلى الحكاية غامضة أصيلاً، إلا أننا يمكننا القول، بشكل قاطع، إننا نصل إلى صفات الحكاية منذ اللحظة التي نبدأ فيها نفى سمة القدسية عن الأسطورة وقطع صلاتها مع العالم الخارق للطبيعة.

ففي الأسطورة تشكل الظواهر الخارقة للطبيعة مكاناً مفترقاً، أما في الحكاية فهي تنقسم للتوازن مع الواقع، تماماً كما تتوازن العاطفة التي كانت تشكل القوة الجوهرية للأسطورة، مع حكمة المنطق العملي الذي يمرر الحكاية؛ ومن خلال أحداث الحكاية تأخذ بنى وشخص المجمع الإنساني شكلاً واضحاً.

وهكذا، يمكن اعتبار حكايات بامبارا Bambara وسيلة مثلى للتعرف على الحياة الاجتماعية وعلى المؤسسات التي تحكمها، كما تسمح بالتألف مع مبادئ المعرفة ذاتها. تشكل الحكايات والقصص الخرافية - إذن - تظيماً متكاملًا للجميع، دون أن يتطلب ذلك أي إعداد مسبق للمتلقيين. إنها تهدف إلى بسط المضمون الإدراكي لفكر في زمن ما ومكان ما، في شكل مجازي.

تصنيف الحكايات

باستدراج أعمال إربر Propp عن مورفو لوجيا الحكاية، قام دنيس بولم Denise Poulme، في دراسته

فالراوى - بلا شك - يستطيع أن يتعامل بقدر من الحرية مع حكايته، إما بإثرائها بطبقات جديدة أو ببعض الاستيراد الخاص به، أو بضمها لبعض الأحداث من الوقت الحاضر لإقامة علاقة ما بين الماضي والحاضر، إلا أن حرية تلك يجب أن تلتزم، حكماً، ببنائز التراث المحدث الضيقة. أما رويذ أفعال الجمهور الفورية والتي تشكل المعيار الأساسي لمدى حساسية الحكاية، فيشير إلى حد التجديد الذي لا ينبغي على الراوى تهاويه. وإذا كان الراوى يخضع - إلى حد كبير - لما يفرضه عليه التراث في اختيار موضوع الحكى وفي توجيهه الأخلاقي، فإن مجال الخيال والتحوير يفسح له مكاناً كافياً لإضفاء نوع ما من تفرع نبرة الحكى ومن تنوع أسلوب التقديم. بجانب ذلك، لا يمكن تجاهل حرية الجمهور في مواجهة الحكاية، فالراوى حينما يصل إلى نهاية حكايته يترك للمستمعين استنتاج المعرطة والدروس المستفادة التي تارصنها الحكاية. وهكذا يفرض الراوى على المستمعين التفكير والتأمل فيما تخذه الحكاية من حقائق، حتى يصلوا إلى معنى للدروس المستفادة يمكن تطبيقه في حياتهم اليومية. لذلك يعتقد البعض أن الحالات التي يتدخل فيها الراوى بنفسه للفرض نتيجة ما خاصة به، هي حالات استثنائية تشرعت فيها بنية الحكى بفعل التأثير بالحكايات الأجنبية أو بالكناية، وما أن ينتهى تقديم الحكاية وتؤكد مشاركة الجمهور فيها، حتى يصبح من حق الراوى أن ينطلق في تفسيره الخاص بها، أو في تطويرها إلى أحداث أو نهايات أخرى، وبذلك يثبت تميزه من خلال مواهبه في قيادة المستمعين حتى بعد انتهاء الحكاية. وينبغي أن نشير إلى أن الراوى يلعب عدة أدوار في اللحظة نفسها، مما يوضح البعد المسرحي لفنه.

أنواع الشعر التراثي الشفهي

لقد أشار فروبنويوس Frobenius إلى وجود طبقتين في إفريقيا التقليدية تنتمي كل منهما إلى روح ثقافية مختلفة، هما: - طبقة قديمة جداً ما زالت تؤثر فيها القوى للشيطانية، وتنتمي لها الأساطير والحكايات والقصص الخرافية المستوحاة من الأقنعة والسحر والمجموعات الأولية.

- طبقة حديثة التكوين، وتنتمي إليها الملحمة والشعر الغنائي المرتبطان بنفخ الحصار المدنية وبيع الإنسان بإتنامه إلى التاريخ.

وقد استدرج ليوبولد سنجور Leopold Senghor هذا التصنيف الذي أجراه فروبنويوس Frobenius ليصنف ما

درس ما في الحكاية مستعار من الحكمة القديمة . في هذه الحالة ، لا تكن الحكاية سوى تصوير للمثل ، وغالباً ما بدلي الراوي بهذا المثل قبل بدء الحكاية التي تجسده . ويمكن تفسير تلك الصلة بين الحكاية والمثل من خلال أصلهما الذي ينبع من محاولة الإنسان تفسير وضعه وسلوكه الأخلاقي والاجتماعي ، بل معنى وجوده ذاته بالارتكاز على تراث الأجداد . وهكذا ، تتكرر الأمثال في الحكايات ، وفقاً لاستخدام الراوي لعرها لإضفاء أصالة وجديّة أكبر على حكايته .

وبما أن الأمثال تعبر عن الحقائق الطبيعية ، فإن الراوي يستفيد بها لإثارة انتباه المستمعين وإجبارهم على التأمل في المعنى الخفي للأشياء . وتنتهي الأمثال إلى نوعية الأشكال الثابتة ، فلا يقع لها أي تعديل أو تحويل ولا صار هذا تشويهاً لها ، بل تشويهاً للتراث نفسه ، مما يعارض مع وظيفة الأمثال في المجتمعات البدائية .

أما الفوازير فتشكل ، أيضاً ، جزءاً من الأدب التراثي ، وتشبه الأمثال ، إلا أنها تختلف عنها في نقطتين ، هما :

- أن ممارستها تقتصر على الشباب .

- أنها تأخذ شكل لعبة ويجمع للشباب أثناءها لإعمال تفكيرهم ومعرفتهم الاجتماعية والثقافية داخل المجتمع ، حتى يعرفوا الحل .

ويمكن تصنيف الفوازير في نوعين : نوع يخطب فيه الحل معرفة كبيرة بالتراث ، ونوع لا يقتضي فيه الحل أكثر من الذكاء . ويمكن أن تشكل الفزيرة نقطة انطلاق نحو التحليل إذا ما اعتمدت على سمة ما من الواقع وحاولت توصيلها من خلال صورة مدعشة ووجيزة ومن خلال علاقات تقريبية غير معتمدة بين الشيء وما يشبه به . ومع ذلك ، فإن الفوازير - في أغلب الحالات - لا تعتمد على المعطيات الموجودة في السؤال للوصول إلى الحل ، ولا هي تعتمد على التأمل ، بل تعتمد على نوع من التصاق في حضور البديهة وفي سرعة ريدود الأفعال وفي فن الكلمة (٤) .

الأغاني

يمكن تقسيم الأغاني إلى قسمين كبيرين وفقاً لملاقتها بالتظاهرات الاجتماعية - الثقافية المتمدة ولارتباطها بارتفاع النشاط الإنساني ، فهناك :

- الأغاني المتعلقة بالحياة اليومية (ما فيها من أسواق وأعمال حقل وتجمعات ... إلخ) .

ومورفولوجيا الحكاية (٥) Morphologie du conte ، بالتأكيد على وجود سلسلة من المواقف ، يسمح فيها تحول ما بالمرور من موقف إلى آخر ، في كل البنى السردية في الأدب التراثي الشعبي . وهكذا ، وفقاً لراي ديفيس بولم ، يمكن اعتبار عدد كبير من الحكايات الإفريقية بمثابة تطور لقصة ما تبدأ من موقف نفس أولي (سببه الفقر أو المجاعة أو الوحدة أو أية نكبة أخرى) حتى تصل إلى فنيه عبر إصلاحات متتالية . ويميز ديفيس بولم بين سبعة تأنفات ممكنة ، وهي :

• للتمط الصاعدة : نقص - تحسن - سد للنقص .

• للتمط الهابطة : موقف عادي - تزلزل - نقص .

• للتمط التآخري : يبدأ بنقص محلي ، ثم يعرف اليبطل حالات متتالية من التحسن ، حتى يتفكك إحدى المحطات في لحظة ما ، ويحدث نفسه وقد أُلقي من جديد عن نقطة البداية .

• للتمط المتناوئ : يختلف قليلاً عن التتمط الصاعد .

• نمط المرأة : ويخضع له العديد من الحكايات البدائية ؛ حيث نجد مطلقين راكوسيين تقسم الحكاية عليهما في جزئين متساويين . (وقد يكن هناك بطل واحد يلعب الدورين متناوبين) . ويقوم البطل ثم الآخر برحلة يخضع خلالها للنس الاختبارات ، إلا أن السرك المختلف لكل منهما يؤدي إلى نتائج مختلفة ؛ فالبطل الأول يتحصر بسبب إغرائه وسلوكه الطوبى ، أما الآخر الذي يقعد عليه ، ويجهد في الحصول على المميزات نفسها دون نتيجة ، فينهى الاختبارات المفروضة بشكل متواضع أو يرتكب عدداً معيناً من الأخطاء التي تنتهيها الاستقامة ويقاب عليها في النهاية .

• نمط القنافس : وينتقل بطلين يعارض سلوكهما ، وبالتالي لتساوي فرصهما في النجاح . يطلق للبطلان من نفسون كل في مواجهة الأخرى ، ثم يتبادل المثلان مواقفهما على الطريق . ويرتبط نجاح البطل بمدى رغبته في القضاء على خصمه .

• التتمط المركب : ويمزج بين أجزاء متتالية من مختلف الأنماط السابقة . ولا يلجأ إلى هذا التتمط - عامة - سوى الراوي المتمكن جيداً من مادته .

الأمثال والفوازير والأغاني

في المجتمع التقليدي ، ترتبط الأمثال وإسقاء مخلوق في على اللغة . ويمثل الحكايات بالأمثال التي تساعد على الإعلام من قيمة الموعظة الأخلاقية ، أو تسهم في توضيح

- والأغاني المكرسة للاحتفالات التقليدية (مثل الاحتفال بالمولد والموت والزواج... إلخ).

وممارسة القسم الأول من الغذاء أي من الرجال العاديين الذين يرغبون فيه، أما القسم الثاني فيقتصر غذاءه على مغنيين محترفين يمتلكون أدوات الأداء الجيدة وبفضل التدريب المتخصص.

وعادةً ما تأخذ الأغنية شكل القصيدة بما فيها من قافية وبيت يتكرر في نهاية كل مقطع، كما تتميز الأبيات بال قصر والنزاه في الرموز ذات الدلالة العميقة. وعلى الرغم من عدم وضوح تلك الدلالة في الغالب أو إغنائها بدلالة أخرى سطحية، فإن الأغنية تستطيع في النهاية أن تؤكد على المعنى الخفي للأغنية.

الملحمة والشعر الغنائي

تعتبر الملحمة نوعاً أدبياً واسع الانتشار على مستوى العالم؛ لأنه يجيب على الهم الذي يشغل كل الشعوب في الحفاظ على آثار تاريخها عن طريق سرد أحداثه الكبرى مدونة أو شفوية. ومع ذلك، فالمحكمة تختلف عن مجرد سرد الأحداث التاريخية الكبرى في أنها تشكل نوعاً أدبياً له قواعده المعترف بها بالكامل.

وبما أن الملحمة يقونها شيوخ من القبيلة متخصصين في ذلك، حتى يلبي طلب المستمعين، فإنها تتحول من التاريخ إلى الصياغة الفنية في شكل شعر يحوله الخيال فيما بعد إلى أسطورة، وذلك وفقاً لما نقوله ليليان كيستو- Liliyan Kestoo في كتابها «الملحمة التراثية: Lepopee traditionum elle (باريس، نانان، ١٩٧١). لكل ملحمة، إذن، خلفية تاريخية يؤكدنا فحص الملاحم الإفريقية الرئيسية حتى يومنا هذا، ولكن مع بعض الاستثناءات. والدليل على ذلك أن سوندجاتا Saundjata مؤسس إمبراطورية مالي قد عاش فعلاً في القرن الثامن عشر كما تدعي الملحمة عنه، كما عاش شاكا Chaka قائد قبائل الزولو المنتصر طبياً ما يحكي عنه، وحاول ساليما كادي ماسينا Salimaka de Macina الجليل أن يثقل سيادة يامبارا في القرن التاسع عشر.

ومع ذلك، فهناك أبطال ملاحم أخرى ينتمون للأساطير، كما هو الحال بالنسبة إلى أكو مامبا Akouma Mba في ملحمة مفت Mvt بالكاميرون.

وللمحكمة وظيفة تعليمية مثل أدب الأساطير واللكابات، فهي تعظم من شأن الفضائل الأخلاقية الكبرى، مثل الشجاعة

والوفاء بالوعد والبدء عن الخيانة والحفاظ على معنى الشرف، كما تشكل في نظر المستمعين مخزوناً حقيقياً من للامناج المشرقة لا يؤثر مرور القرون على حضورها وفعاليتها، ذلك في الحالة التي يكون أبطال الملحمة فيها أشخاصاً حقيقيين.

في إفريقيا يندد استخدام الشعر التراثي الشفهي إلى كل الأوقات، فهو بدلاً من أن يناقض الفعل، يساعد ويثيره ويعظمه، كما تشير ليليان كيستو بجانب أنه يكون جزءاً من الحياة اليومية، فإن هذا الشعر يصبح أيضاً، للخطبات المهمة في الحياة الاجتماعية، وفي هذه الحالة يعود من جديد إلى يد المتخصصين في إلقائه من الشيوخ والرواة، الذين غالباً ما يكونون من محترفي إلقاء الشعر الحقيقيين والمبرزين لهم بذلك. ومن وظيفة الشعر التراثي الإفريقي، الذي يلجأ بإرانيته إلى الصورة - الرمز، وإلى التقريب الغريب بين الكلمات، وإلى السجاز، أن يكسر حدود الواقع ويسمح بالوصول إلى ما هو خارق له، أي إلى الحقيقة العميقة للأشياء. وسواء كانت الممارسة الشعرية تأخذ شكل أغاني الأطفال في المهد، أو الأغاني الجانزية أو أغاني العرس، أو قصائد الضمير والتحصين، فإنها تتجاوز التعبير النثائي عن الذات، لتقوم بوظيفة تشبه النشاط المسرحي، أي أنها تتحول بالفعل إلى شعرة استدعائية، فالممارسة الشعرية تصبح من شأنها أن توثق الطمأنينة وتبعد الخوف عن النفوس إذا ما تمت في الأفعال مثلاً، مثلما يحدث في بده سونفو Senufo؛ كما يمكنها أن تنقو من استدعاء النار مثل القصيدة التي تنتمي إلى أسطورة فان Pan بالكاميرون، وتمدد، أيضاً، إلى استدعاء البهجة في الحياة اليومية، وإلى مغازلة الفتيات بسحرهن.

موضوعات وبنى الشعر التراثي الشفهي

تجد الحكمة الإفريقية أصل طريق لها للاتصال عبر الحكاية، ذلك النمط من التعبير الشفهي عن الفكر العميق لجماعة عرقية ماء، والذي من شأنه نقل فكر الآلهة والأجداد إلى تجمع بشري ما.

إن الحكاية تفرض وجودها، إذن، بوصفها ترجمة وتفسيراً لواقع في مستوى أعلى من الإنسان، وغالباً ما تقوم بدور فعال بما أنها تمثل عاملاً من عوامل الاستقرار والتواصل الثقافي بجانب أن المجهود الذي يبذله الراوي لإقناع الحكى يمكن تفسيره على أنه ترجمة للارغبة في إقناع الفعل ذاته من قبل الجماعة كلها. ويعتبر فضاء الحكاية فضاءً مبهمًا يتلازم فيه الواقع والواقع دون تناقض، كما يتلازم فيه عالم البشر وعالم

الحيوانات، ويمكن ترجيح كفة صفة اللغاة أو اللجج أو الثور أو القسرة في الحكاية وفقاً لتأويل الراوي لها ولخياله وتصوره؛ حيث إن أسلوب الحكى يتبع له هذه الحرية.

وسوف نسوق، فيما يلي، بعض النماذج المرتبطة بجماعة فانج Fang العرقية بشكل خاص، إلا أن دلالتها يمكن أن تتسع لتشمل مجموع الأدب الإفريقي الشفهي، فهناك الحكاية الأسطورية والحكاية الفلسفية والحكاية الجدلية.

تهدف الحكاية الأسطورية إلى سرد الأحداث البطولية (مثل أحداث الحرب أو الصيد) التي قام بها الأجداد في قبيلة ما أو في مجموعة عرقية. وفي مجموعة فانج Fang يتم عازف لك «مفت» (٩) Mvet سرد ملحم للقتلاء أثناء عزفه على هذه الآلة، وهو يجسد أحداث القصة المهمة ويركز عليها باستخدام الإيقاع والنغم. ويعتبر المازف الراوي محترفاً وغالباً ما يكون شيفاً (لأن اللحم والتدريب يأخذ وقتاً طويلاً للوصول إلى مستوى الاحتراف) قد استطاع أن يخلق لنفسه عالماً خلفياً شديد الصق، خاصة إذا كان صبوراً. ويتم دعوتهم إلى قرية ما بمناسبة حدث كبير، سواء كان حزيناً أو سعيداً، ويمكنه بعد ذلك أن يهني بها عدة أيام. ويتميز عازف لك «مفت» mvet بذكائه وقدرته على الارتجال، فهو يستخدم لغة قديمة في أسلوب بسيط وجوهرى ورشيق خاص به، أما الحكى نفسه فيركز على رحد أفعال المستمعين الذين يشعرون بالروى إما بالنداسهم، وإما بتدريدهم لبعض المقاطع في الحكاية أو للمهمة، ذلك أن أجزاها تتابع بشكل يستحيل معه لأى شخص أن يرددها كاملة، خاصة أن ذلك يتطلب العزف على آلة «مفت» أثناء الحكى، مما لا يمكن ارتجاله.

ومن الشائع اللجوء إلى الحكاية الشفهية أثناء الأمور الخطابية للثائكة، فيخص بها أعيان القرية لشرح وتهديد أفكارهم، ولتوجيه قرار المستمعين في لطف. وفي الحقيقة أن الأمر في هذا السياق لا يتعلق بأهمية فكرية ولا بحيلة لتخفيف حدة الخطاب، بل بشكل الحكاية. هذا - تدريباً جديلاً، عن طريق استدعاء العقل والمخيلة في آن. ويستخدم الخطيب لغة صلبة خصبة بالرموز وبالألفاظ القديمة، في إلقاء بطيء ورسين، تتحكم في إيقاعه الإيماءات الهللية وفترت الصمت التي تتساوى أهميتها مع الكلمات المنطوقة. ويمثل الحكاية الفلسفية استثناء في قاعدة وقت الحكى، إذ إنها تلقى في وضع للهار.

أما الحكاية الجدلية فتحثني بفنائل وبسمات أحد الأجداد أو أحد الأفراد الأحياء وللحاضرين وسط المستمعين، وذلك عن طريق محمده في أسلوب من التقديم والصفالة.

وحيثما تتوجه الحكاية إلى فرد من المستمعين، يكون الهدف من ذلك استشارة وتوليد ردود أفعاله، ففي بلاد الـ «فانج» Fang تمارس الحكاية للجلية أثناء تجمعات الأصدقاء (التي يطلق عليها بيلابا bilaba) على وجه خاص، وفي هذه الحالة تهدف الاحتفالية الحميمة إلى استشارة المدعو، المحتل به والفارق في الهدايا، إلى إظهار بعض من الفضائل التي ترونها الحكاية عنه مشاركا، بذلك، في هذا الشكل من الحكى.

على اللص الشفهي، إذن، أن يمثل نسجاً تستطوع الدائرة أن تتخطى به، وأن يسمح في الوقت نفسه بالاحتفاظ بانتباه الجمهور، وذلك عن طريق استناده إلى عبارة إيقاعية، وعلى قافية تساعدان الراوي على الحفظ وتسهلان عملية التلقى للسمع.

علم الاجتماع النفسى للاتصال

فى التراث الشفهى

وضع الراوى

من الصعب جداً تحديد وضع الراوى فى إفريقيا بدقة، حيث تزدى المساحة الجغرافية والطبيعة العرقية لكل منطقة إلى تنوع هذا الوضع نوعاً كبيراً. وبجانب انتقال الرواية الشفهية عن طريق غير المحترفين، توجد شريحة معتدة من المتخصصين من موسيقيين ومغنيين ومترجمين ورواة وعازقي «مفت» يقوم كل منهم بدور محدد فى المجتمع الذى ينتمون إليه، ولذى تختلف وظائفه واختلافاً واضحاً من مجموعة إلى أخرى.

وحتى نحدد الأشياء بدقة، اخترنا أن ندرس حالة الرواة فى مجتمع ماسينا Macina القديم. وقد قدمت كريستيان سيدو Christianne Seydou لنا فى ترجمتها لـ «سيلاباكا» وبولوروني، Silamaknet Poulloni (باريس، الكلاسيكيات الإفريقية ١٩٧٢) - وهى قصة ملحمة نطقها لنا الراوى للتيجورى الشهير بوباكور تونجدي جى - محاولة لتحديد وضع الراوى فى سياق الاجتماعى والثقافى.

وبعد تحليل بنى المجتمع البدائى التقليدية والقائمة على المقابلة بين الأحرار مولداً وضعاً اجتماعياً والعبد أو الأسرى، توضح كريستيان سيدو أن شيوخ الرواة من فنانى لك «مفت» والموسيقي، ينتمون إلى طبقة دنيا تضم الصباغة والعاديين وحرفى الخشب والنساجين. مع ذلك، وعلى الرغم من هذا الموقف المنحل فى التدرج الطبقي التقليدى، علينا أن نلاحظ النظر إلى الراوى بوصفه شخصاً كبيراً ومحترماً كما يميل

كريستيان سيدو هذا نوعاً من الهزل أو الشعوذة لخدمة الجمهور.

نرى، إذن، وفقاً لهذا النموذج، أنه ينبغي توخي الحذر في تناول ظواهر الأدب الشعبي. كما تعود السمعة المجهمة التي يعانى منها الراوي إلى انتمائه إلى فئة خاصة جداً من الأفراد الذين يقومون بوظائف مشابهة لـ «رئيس المغنيين» بالمعنى الغربي للكلمة. ومع ذلك، يلقي بويكار تونجيد جي، أهمية كبيرة على عدم ارتباطه بالـ «Gawlo»، «جاولو»، الذي يصنعه بأنه «كلب كيما ندور chierende quemendeur»، كما يطلق أهل هاووسا Haoussa على من يحتفرونه.

علاقات الراوي والمستمعين علاقة قائمة على الأصالة

هناك عدد من المعايير تميز الراوي عن مواطنيه حتى إن لم يكن محتفلاً، كان ينتمي مثلاً إلى طبقة سنوية محددة، أو يكون قد مر بطقوس تحضيرية توصله إلى الحكمة التقليدية، أو أن - ينقسم فوق كل شيء بصفتها خطابية تجذب انتباه الجمهور إليه. وفي الواقع، تنتمي القصص التراثية إلى شريان شعبي يشكل نصفاً مرجعياً مشتركاً لكل للمجموعة، إلى الدرجة التي يحجب بها اهتمام الجمهور إلى أساليب تقديم الحكاية وطريقة سردها أكثر من اتجاهه إلى الحكمة نفسها وهكذا لا يمكن الاستغناء عن مبادرة الراوي الفردية لنجاح القصة، لكن لا تقتصر تلك المبادرة على الإلقاء الجود، حيث ينبغي على الراوي امتلاك مواهب تمثيلية وموسيقية في العزف. فهو يجسد الشخصيات التي يروي عنها، ويقلد، وأحياناً ما يصنها بمساعدة حركة تمجيرية أو بعض الكلمات التي تدخولون علاقة بالحكاية نفسها. وعلى سبيل المثال، عند الحديث عن الضمبان، يمكن للراوي استخدام حبل، أو عند الحديث عن السلحفاة يمكنه أن يقلد مشيتها. وتتطلب هذه التعبيرات الدائمة في الأداء مهارة كبيرة من جانب الراوي حتى إن كان نجاحه في ذلك رهن لوجود أفعال الجمهور. خاصة وهذا الأخير لا يتردد في الإشارة إلى عدم حلق الراوي، وذلك أثناء فترات الصمت التي تنخلل الحكاية، والتي تسمح للراوي باختبار حساسية المستمعين بجانب الاحتفاظ بدرجة انتباههم. وهكذا تسهم السمعة الشهية للحكي في منح المجتمع مناسبات عديدة للحوار الدائم الذي يدمى بدوره من شعور الانتماء للمجموعة الاجتماعية ويحافظ على الوضع الاجتماعي - للثقافي القائم.

في الحالة التي تشمل فيها الحكاية الموسيقى والرقص والأغنية تتضاعف مشاركة الجمهور الفكرية، بمشاركة فعلية يترجمها تصنيق الأيدي والاستحسانات والتشجيعات التي

الكثيرون إلى ذلك. وفي الواقع، ويدخل طبقة الرواة نفسها، توجد طبقات أخرى يشملها التقسيم التالي: الـ «مابو» Mabo على القمة ثم الـ «جاولو» Gawlo، وفي النهاية الـ «تيابورنا» Tiapourta.

يرتبط الـ «مابو» Mabo، وفقاً لما قاله بويكار تونجيد جي Boobacar Tinguiji، بعائلة كبيرة يعرف تاريخها وتسلل أعضائها جيداً، ويروي الأحداث الكبرى التي مرت بها بمصاحبة العود.

لكلّه يستطيع، أيضاً، أن يروي الحكايات المسجدة أو المليحة بالعبارة والتي يعد أبطالها من مشاهير أبطال التراث الملحمي أو التاريخي. وفي أيامنا هذه يستطيع الـ «مابو» Mabo أن يقتصر في عمله على الحكى للنبلاء، كما يستطيع أن يقتصر على الحكى للعائلة التي يرتبط بها والتي يروي قصصها. ويمكننا، إذن، أن نستنتج قيام الـ «مابو» Mabo بدور المثقف الذي يحفظ أرشيف عائلة كبرى، كما أنه ليس من النادر أن نجد راية شيوخ يحفظون القرآن ويعرفون الكثير عن علم الفقه وعن حقوق الإنسان المسلم، بل يشاركون في المناقشات الأدبية بجانب المتعلمين المثقفين.

ويعرف الـ «جاولو» Gawlo، أيضاً، تاريخ العائلات الكبيرة وتسللها، إلا أنه يستخدم تلك المعرفة استخداماً مختلفاً عن الـ «مابو» Mabo، فبما أنه يعتبر راوياً أكثر منه مغنياً (حيث يشير العود بجانبه إلى وتيلفخته كراودون أن يتم استخدامه للفرض ذاته)، فإن مهارته تكمن في لفته بروحه في الحكى أكثر من أي شيء آخر. كما أنه متأهب لاستخدام أية تقنية تجعله يتمكن من الشخصية التي يدور حولها حديثه، إما بإقامة علاقات أو تشابهات مبالغ فيها لمنحه وتجيده، ليبدو الأمر في النهاية كما لو كان الحكى بمثابة كشف للأسرار والعلاقات مخوف به من المجتمع.

وفي الحقيقة، لا يتكلم الـ «جاولو» Gawlo، إلا في مقابله الهاديا؛ أما الجانب اليسرى أو السفلي من الشخصية محور الحكى، فلا يتم التطرق إليه بناءً على إهمال الراوي أو نسيانه، بل بناءً على سمعة الشخصية ذاتها المنتشرة في المدن والقرى والتي يستخدمها الراوي، أحياناً، للتخفيف من الشخصية ولتقليل أهميتها.

أما الـ «تيابورنا» Tiapourta، فيحتل أسفل طبقات الرواة، ويتسم بحرية قصوى في الحديث والمساك. وتقوم الأشياء الغريبة، أو غير المتجانسة، التي يرويها بفك التوترات الاجتماعية، دون أن تمس بغلاظتها أي شخص بعينه. وتعتبر

- وهو يسمح على مستوى عالم الأحياء بـ :
- التعبير عن تجانس المجموعة والحفاظ عليه .
- الحفاظ على ثقافة هذا العالم في شكل حي .
- المساهمة في تملكه وتأسيسه أخلاقياً في الوقت نفسه .

هكذا، يعلم الراوي الشباب ضرورة السلوك الطيب، ويوضح لهم أن الازدهار الكامل للفرد لا يحدث إلا إذا انتمى سلوكه إلى إطار الجماعة بأكملها. وبشكل عام، يتعلم كل الناس أنه من الأفضل اتباع معتقدات المجموعة. ومثلما يحدث في عالم الحكاية، يحدث في الواقع، فهؤلاء الذين يبعدون أنفسهم عن للتظاهر الاجتماعي والاقتصادي وهؤلاء الذين لا يسعون إلا إلى مصلحتهم الشخصية، تكم إزديتهم. ينبغى على الفرد - إن - أن يكرس نفسه للبحث عن سعادته دون أن يعرض وجهه المجموعة للخطر .

أما على مستوى عالم الأسلاف، فيشكل الأدب التراثي الشفهي جزءاً من موروث الأسلاف الذي ينتقل إلى الأحياء، كما يؤدي تداوله وانتشاره إلى تقوية الصلات الوحيدة التي تربط بين الأسرات والأحياء. ويسمح هذا الأدب للأحياء بالتعرف على ما يدينون به لأسلافهم، كما يسمح بالتصالح بين قوى الخير والتضامن على قوى الشر. وهكذا نفهم أهمية الحديث الممكن حيث تتسارى قيمته مع قيمة الفعل .

تساند الحكى وتمتد به ساعات طوال حتى نهاية الليل . من الخطأ، إذن، الاعتقاد أن الشفهية تقتصر على عرض واسترجاع اللحظة التي تطلحها النصوص الثابتة، ففي الواقع، لا يساوى سرد الحكاية المحفوظة شيئاً دون إقامة علاقة مباشرة بين المادة الأدبية والمجموعة البشرية التي تبت فيها الحياة والحرية، وذلك من خلال ممارسة فعلية حيث أكد ليفي - شتراوس Love Strauss على انتمائها بالأصالة في مقابل ما ينتج في مجتمعاتنا القائمة على الكتابة، ويقول ليفي - شتراوس في كتابه «أنثروبولوجيا بنيوية» Anthropologie Structurale (باريس، Plon، ١٩٦٩):

«ترتبط بماضينا، ليس من خلال تراث شفهي يقتضى اتصال فعلى مع الأشخاص - من رواة أو قساوسة وحكام أو شيوخ - ولكن من خلال كتب متراكمة في مكاتب ومن خلال اللقد الذى يجتهد - مع بعض الصعوبة - لإعادة بناء صورة مؤلفي هذه الكتب . وعلى مستوى الزمن الحاضر، نتواصل مع أغلبية معاصرينا من خلال كافة أنواع الوساطة - مثل الوثائق المكتوبة أو الآليات الإدارية - التي توسع دون شك اتصالاتنا إلى درجة شاسعة، لكنها تضفى عليها سمة من اللا - أصالة» .

وظائف الأدب الشفهي

يقوم الأدب التراثي الشفهي بوظيفة التعبير عن مشاركة الفرد في عالم الأحياء وعالم الأسلاف في آن .

هوامش

- (٢) من كتاب «الأدب الإفريقي بالأمس وغدا» Litte rature africaine d'hier et demain لكولان رولان Colin Roland الصادر في باريس، ADEC، ١٩٦٥ . (المؤلف) .
- (٣) دراسة منشورة في «كراسات دراسات إفريقية» Cahiers d'etudes africaines Vol. Xii، ١٩٧٢ . (المؤلف) .
- (٤) أثار هذا الموضوع بيير إرنى Pierre Erny في كتابه «الطفل وبيئته في إفريقيا السوداء» L'Enfant et- son milieu en Afrique Noire، باريس، مايو، ١٩٧٢ . (المؤلف) .
- (٥) ممت mvet: آلة موسيقية مصنوعة من فروع الدخول وليفه، يتنوع عدد أوتارها وفقاً لرغبة صانعها والناظف عليها (الترجمة) .



حكاية شعبية... هندية

الأمير الذى تزوج

نصفه الأيسر

أعاد صياغتها بالإنجليزية
أ. ك. رمانوجان
ترجمة : رأفت الدويرى

لا وسيلة أخرى سوى الزواج من نصفى الأيسر، فجنس النساء ليست يبدن امرأة واحدة يمكن التحكم فيها وإلزامها الصراط المستقيم.

أخيراً رضخ الملك ووافق، وشطر جسد الأمير إلى نصفين، ودفن نصفه الأيسر بين الزهور. وبعد أيام معدودة، ولدت من بين الزهور امرأة - زوجها الملك لوحيد الأمير طبقاً لطقوس الزواج المرحية والسعيدة.

وبعيداً عن العمران، وفي موضع مهجور، بنى الأمير لعروسته قصرًا فخيمًا ليختلئ بها فيه - مرة عند اكتمال القمر ونظامه - ومرة ثانية بعد ولادة قمر جديد.

أما الملك، فقد أعجب بهرير وحيد، وكان من حين إلى آخر يزورها ليطمئن أن لاشئ البتة يفتق زوجة وحيد. ففى أحد الأيام مر سائح - وكان فى طريقه إلى بلد بعيد - مر بالمكان المهجور فاستوقفه القصر الفخيم، فأخذ يلف ويدور

كان هناك ملك - وللملك ابن وحيد، وعندما بلغ الابن الأمير مبلغ الرجال أراد والده للملك أن يزوجه. ولكن الابن كان يرفض بشدة فكرة الزواج مناراً عرض الحائط بكل نصيح، حتى نصح أحكم مستشاريه. وعندما بلغ الملك ذروة يأسه من إقناع ابنه الوحيد بالزواج، هدده بشق نفسه إن لم يتزوج.

وهنا قال الابن:

فليكن ما تريد يا أبى... فلتأمر بشطر جسدى لنصفين وليدفن بين الزهور نصفى الأيسر لتدوالد منه امرأة سأزوجها - وغيرها امرأة لن أتزوج.

ذعر الملك خشية أن يموت وحيد إذا ما شطر جسده لنصفين فسأل ابنه:

أليست هناك وسيلة أخرى للزواج - وسيلة أبسط.
فرد الأمير:

حول القصر، وإذا بـ زوجة ابن الملك تطل من أحد الشبابيك ،
جذب الساحر بصرها، فغسمت له .

لجأ الساحر إلى بيت عجوز شمعاء كانت تعيش في قرية
قريبة من القصر الفخم، وكان من عاداتها اليومية أن تعد
طوقاً (عقدًا) من الورد وتحملة إلى زوجة ابن الملك في
قصرها الفخم .

في أحد الأيام أعد الساحر طوقاً (عقدًا) من الورد وأعطاه
للعجوز قائلاً:

خذى يا خالة هذه الورد إلى زوجة ابن الملك، وعندما
تعودين، ستخبريننى بما ستقول لك . وحملت العجوز طوق
(عقد) الورد إلى زوجة ابن الملك فحلمته جيداً، وفهمت
الرسالة الخفية التى تحملها ورد الساحر، بعدما تصنعت
الغضب (بالرغم من سماتها الداخلية)، وبسرعة غسمت راحة
يدها في صبيغة بلون الدم وصنعت بها خد العجوز . وعادت
العجوز لبيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه خدها
المملح بلون الدم . طيب الساحر خاطرها قائلاً:

فلتهدى يا خالة، فالأمر لا يدعو للضييق؛ إن زوجة ابن
الملك بما فعلته بخدك أرادت أن تعتذر لى بأنها حالياً تمر
بدررتها الشهيرة باعتبارها امرأة .

بعد عدة أيام، أعد الساحر طوقاً (عقدًا) آخر من الورد
وحمله العجوز إلى زوجة ابن الملك، التى سارحت هذه المرة
بغمس راحة يدها في حجر أبيض ولطخت به صدر العجوز .

وعادت العجوز إلى بيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت
عليه صدرها المملح بالجير الأبيض، فطيب الساحر خاطرها
قائلاً:

لهدنى يا خالة، إن زوجة ابن الملك، مرة أخرى، تعتذر
لى، فالامر لى اكتماله، فى تمامه .

وبعد أيام فلال، أرسل الساحر إلى القصر طوقاً (عقدًا)
ثالثاً، وفى هذه المرة غسمت زوجة ابن الملك راحة يدها فى
حجر أسود ولطخت به مؤخرة العجوز .

وعادت العجوز إلى بيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت
عليه مؤخرتها المملحة بالحجر الأسود . فطيب الساحر
خاطرهما، وفرحة المنتصر قال لها:

يا خالة .. يجب أن تحصنى قراءة أفعال زوجة ابن الملك
معه، إنها رسائل خفية، وما هى رسالتها للثالثة؛ دعوة
للمحور إلى خلفية قصرها، محتمياً بظلمة ليلة ولادة القمر
الجديد .

وفى الحال، لبى الساحر الدعوة؛ فذهب إلى خلفية القصر،
محتمياً بظلمة ليلة ولادة القمر الجديد، وهناك رأى حبلاً
يتدلى من شرفة القصر، فقبض عليه بكلتا يديه، ونفخ نفسه
متمسكاً لأعلى، حتى وجد نفسه داخل القصر عبر أحد شبابيكه،
وزوجه ابن الملك فى انتظاره، سعيدة لرؤيته. ومعاً مارسا
الحب حتى الفجر . وقيل أن يرسل، قالت له بدعوة ملتوية: لو
عادت زيارتى هكذا بشكلك الطبيعى لن يسمح لك حراس
القصر بالدخول؛ ولهذا فلتبحث لنفسك عن وسيلة للتخفى
وبذلك يمكنك الرد على كلما شئت .

فقال الساحر: ما أسهل التخفى . وبعدما أصبح يزورها
مخفياً، على هيئة أقنوع، يتسلل زاحفاً عبر أنابيب الصرف
الصمى وبمجرد أن يصبح داخل غرفة نوم زوجة ابن الملك
يعود إلى هيئته الطبيعية بوصفه رجلاً، ومعاً يمارسان الحب،
وعلى هذا المنوال سارت ومريت أيام كثيرة .

وفى أحد الأيام، جاء الملك كعادته للقصر؛ ليطمن على
زوجة وعيده، فإذا به فاجأ بأقنوع يتسلل زاحفاً نحو أنابيب
الصرف الصمى . فى الحال، استدعى خد القصر ليقتلوا
الأقنوع ويقتلوا بجثته خارج القصر . ثم واصل الملك طريقه
إلى حيث كانت زوجة ابنه، وأخبرها مهنئاً بإيها بالسلامة:

أنت محظوظة! فلقد رأيت أقنوعاً يزحف إلى داخل
القصر، ولقد قتله الخدم وقذفوا بجثته بعيداً خارج القصر .

وهنا صرخت زوجة ابن الملك:

أوه! يا إلهى! فلتع، فلتع، ثم سقطت على الأرض مغشياً
عليها .

وبعد الإسماعات الأولية عادت زوجة ابن الملك إلى وعيها،
ولكنها كانت - داخلياً - جريحة الأعماق لمقتل حبيبها ،
وظاهرياً - قد تصنعت الرعب من الأقنوع . وحاول الملك -
قبل أن يتركها - أن يهدئ من روحها قائلاً:

لا داع للخوف؛ فالأقنوع قد قتل، وانتهى الأمر. ومنذ
مقتل حبيبها عاشت زوجة ابن الملك فى حداد دائم وامتنعت
عن الأكل والنوم .

وفى يوم، مر بالقصر مجذوب هندوسى يطلب الإحسان
برصفه شحاناً مقدساً؛ فدعاه زوجة ابن الملك إلى الدخول
لطلب منه مقابل إحسانها معروفاً، إذ قالت له:

اسمع يا مجذوب، سأملكك روية كاملة؛ خارج القصر
يبدو أن هناك جثة أقنوع مقتول، فلتذهب وتعد لتخبرنى إذا
كانت الجثة ما زالت هناك . وذهب المجذوب الهندوسى، وعاد
ليخبرها بوجود جثة الأقنوع مكانها، فقالت له:

سامحك روبيتون مقابل أن تأخذ جثة الأفعران إلى المقابر
وهناك تحرقها، ثم تحصل على رماذها.

ورحب المجذوب الهندوسى، وأخذ جثة الأفعران إلى
المقابر وأحرقها، طبقاً للتقوس والشعائر الجذائزية المعنادة، ثم
عاد إلى زوجة ابن الملك برماذ جثة الأفعران؛ فمسلحته
روبيتين ثم زانت عليهما روبيات ثلاث وهى تقول له:

انذهب، الآن، إلى الصالح لتشتري لى تطليقة (تمريضة)
ذهبية.

وهذب المجذوب الهندوسى وعاد لها ومعه تطليقة (تمريضة)
ذهبية. فوضعت رماذ حبيبها داخل علبه الذهبية وعلقتها
حول كنفها .

ومع استمرار حداد زوجة ابن الملك على حبيبها هزل
جسدها وضعف. وعندما سمع زوجها الأمير عن حالة هزال
زوجته فكر قائلاً: إنها تزدد هزالاً يوماً بعد يوم، لابد وأن
زوجتى تعاني من حزن عميق، يجب أن أزورها فى قصرها
لأسرى عنها.

ذهب الأمير إلى القصر يسأل زوجته عن سبب هزلها
ومرضها، وحاول بكل الطرق لتصرح له بما تعاني - دون
جدوى - فلم تنطق ببنت شفة. جذبها وأجلسها على «حجره»،
وحاول معها كل فنون الإقناع لتصرح له بما فى أصعاقها.

وأخيراً، صرحت له قائلة:

وماذا أمامى أن أفعل سوى أن أكون حزينة؛ لقد حبستنى
داخل هذا القصر - السجن - ومنذ زواجنا لا أرى وجهك سوى
مرتين؛ واحدة عند اكتمال القمر وبضامه، والثانية بعد ولادة
القمر الجديد، فكيف لفتى أن يشر بالسعادة معك أو بالزنى
منك؟!؟

عندما سمع ابن الملك زوجته تصرح له بأحزانها
وإحباطاتها أحس حيلها بئس عظيم؛ فقال لها معزياً
خاطرها:

من اليوم سأقيم معك، هنا، فى القصر - كل يوم - دائماً.
وهذا فأجابه زوجته بقولها:

سأعرض عليك لغزاً إذا حله وعرفت إجابته، فى
الحال، سألقى بنفسى فى النار لأحرق وأموت.

وإذا لم تحله، ولم تعرف إجابته، فلقن بنفسك فى النار
لتحرق وتموت. شريطة أن لا تنصع لأحد - لا أنا ولا أنت -
عن سبب ما سيحدث. إذا وافقت على تلك الشروط سأعرض
عليك اللغز لتحاول حله، وإلا، فللتحرق بالطلاق من الآن.
وافق الأمير الساذج على شروطها، ووضع يده فى يدها مؤكداً
الوفاء بوعده ويكلمته. عددت طرحت عليه لغزها :

حزر وفزر

الأولة: شوف أنا شفته.

الثانية: حرق أنا حرقه.

الثالثة: على الكفاف أنا نلتفت به.

صهرى لهورى

وكتافى لحببى

حزر فزى يا ابن الملك!

وحاول الأمير حل اللغز؛ عصر ذهنه، فظن بفكر ويفكر،
وسيطل طوال عمره يفكر ويفكر دون أن يصل إلى حل أو
إجابة للغز زوجته المنفز.

وهذا، وللخزماً بالعهد - لذى قطعته على نفسه - ألقى
بنفسه فى النار فاحترق ومات.

أما زوجته - المرأة ونيدة نصفه الأيسر - فقد اتخذت
لنفسها عشيقاً جديداً، وهكذا عاشت بقية حياتها سعيدة.



تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية

د. سلمى عبد العزيز

الصورة التشكيلية الشعبية؟ .. اتحاد محمول بآثار الزمان والمكان

فى المدى الممتد بين الإبداع الشعبى وبين آثار الزمان والمكان، تلتقى رؤية الفنانين التشكيليين الشعبيين بواقعهم؛ ترسم صور الحلم لهذا الواقع وتشكل صياغة حسية للواقع المحسوس، وتميش خيالاتهم فى تطورات شديدة التركيب. وكما أن التعبير الفنى عنها بالغ التركيب؛ فإن التخيلات عن الأشياء وما يرتبط بها من اعتقادات تؤدى إلى سيطرة عناصرها على حواس الفنان الشعبى وعقله عندما يتجه إلى إنتاج فنى، وتتوالى فى نفسه خيالات أخرى تعكس صورها على تركيبات العمل الفنى، باعتبارها صدى لها، تكشف له عن عوالم مستورة فى وجدان المجتمع.

إن أكثر الفنون التشكيلية إثارة للدهشة تلك التى ترتبط بالفنون الشعبية، وكذلك الخواص النابعة عنها من فكر ومعالجة فنية، تتعهد إيجاد علاقات تكشف بها هذه الدهشة التى تستمد وجودها من المخيطة الواسعة، ومن حرية التحوير، ومن القدرة على التركيب اللاموضوعى للعناصر التشكيلية فى إطار العمل الواحد، وسكنت فيه بقايا آثار نصبة أدبية متوارثة كالحاويلات التى لا تمت بصلة لواقع الحياة التى نعيشها.

والموضوعية، وينعكس ذلك على التوازن المطروح في ساحة العمل بين الموضوع والشكل التعبيري له، وفي ميدان الخلق الفني يتمكن كل فنان أن يعبر عن تخيلاته في موضوع مطروح على الجميع، كالتعبير عن الحب أو الغروسية، عن الحكايات الدارجة في حرية تامة، وبالتالي يصبح الفن التشكيلي نصوصاً مرئية متنوعة. إن فناً هذا شأنه يجعلنا نتصل عن مظاهر المراتب المتعددة لأفكار مصورة أخذت طريقها ناحية التفرّد الفني لفنانيه، وفي الواقع إنها صور مسترجعة من ذاكرة المجتمع، يعيها العقل للباطن الذي إختبرها عبر الزمان. ومن المعروف أن الصور، في هذه الحالة، تكون أكثر غرية وأكثر عمقاً لتراكم الأحداث عليها، وتراكم الخبرات الفنية في تصويرها وخصوصاً إن تم هذا في المكان ذاته.

إن التركيز على مشكلة أهمية استرجاع ذاكرة المجتمع، للتعبير عنها في صور جمالية، تطرح مشكلة الصور في طبيعتها، والصور الفنية في صيغتها الجمالية. إن المشكلة وجدت الاهتمام الكبير من الفنانين التعبيريين والسورياليين الذين أصبحوا يحزنون مشكلة الفن الشعبي المطروحة على نص العمل الفني باعتباره قيمة تشكيلية، ولازمة من لوازم التصرف الفني اللازمة لبداء شكل جمالي يحمل مضموناً، في أغلب الأحيان، واقعياً، أيضاً، كثيراً ما يكون خيالياً بعيداً عن الواقعية الدارجة. ويتسلط القول إن الحد الفاصل بين أن ننظر إلى التكوين في الطبيعة، وأن ننظر للتكوين ذاته بعد توظيفه في عمل فني، الفصيل هنا يعود إلى التكوين، وفي حالته الثانية يكون وابد طرح فكرة تجريدية عن الحالة الأولى التي لها قوة إيحائية دافعة إلى تكوين جديد له بعد تفكيكي في صياغته وإن كان يحمل مضموناً واقعياً، وتصوراً خيالياً عن هذا المضمون، ويعبر بطريقة بعيدة عن الصنعة والافتعال.

عدد استحضار النص التشكيلي (شكل ١)، وهو من النصوص للمعددة الرؤية التي تعتمد على الرسم بقرية سلوه بمدينة كرم اسبو بحافظة أسوان. وهذه القرية تتميز عن غيرها من القرى بهذه النوعية من الفن الجداري الذي ينتشر انتشاراً واضحاً بها، محققة بذلك طلباً ممتدوراً لرسميات جدارية جميلة بموضوعاتها المختلفة والمربطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة اليومية وما يرتبط بها من عادات واحتفالات، ومعبدة في بعض تكويناتها عن الاعتقادات الشعبية ونوعية الممارسات في التهلة بالحب وزياره قبر الرسول، صلى الله عليه وسلم، على وجه التخصيص. وأحياناً تكون مصورة لمواقف ترويحوية كالمسار، وأداء الشعراء للسبر المتنوعة. تثير

إن القدرة على استخلاص الحرية في التعبير عدد للفنانين التشكيليين الشعبين أدت إلى ربط هذه العناصر للموضوعية لتصبح متألفة ومؤثرة للدهشة، وإن تعارضت مع التقنيات المتعارف عليها من الناحية الفنية. إن هذا الاتجاه لا يتم إلا إذا تعمق الفنان في الموضوع المعبر تشكيمياً ليظهر بعدها عنصر الغرابة، والغريبة هي علامة الاستفهام التي تضعها الصور التشكيلية بعد كل منتج فني. والصور التشكيلية هي ترجمة للمأثورات للشعبية، وهي صراع بين التفاعل للوعي بأدوات المأثورات، والعقل الباطني الهاضم لها. والخصوص التشكيلي الشعبية المحملة بعنق الحوير، والغريبة والرموز، والسحر، والأساطير، وصور الحياة، والعمل، كانت، هذه النصوص، وحياً للفن الشعبي واختياراً للنمط التعبيري لها.

النص التشكيلي الشعبي

ثمة بنائية جمالية في النصوص التشكيلية، يصعب تحديد اتجاهها الفني ومذاهبها التعبيري؛ فهي توليفة مركبة من اتجاهات شتى، ومن خبرات متنوعة، ومن انكسارات لحاجات متعددة، سواء أسورها الفنان الشعبي بوعي أم بقلائده بوصفها مردوداً لتراثها بعيشه الفنان الشعبي. وإن كان يمكن القول بالتحديد والوضوح: إن النصوص التشكيلية الشعبية لها تتدخلت بين الوعي واللاوعي في التصور والتنفيذ، وهذه التمددات ما هي إلا كشافات الاتجاهات والخبرات، والتقنية الحرفية لها، وتتحكم جميعاً في العناصر التشكيلية، لتكشف ما في الوعي، وتطرح ما في اللاوعي على مساحة العمل الفني.

أي إن الفنان الشعبي، هو ذلك كله، وهو حلقة الاتصال بين الوعي الاجتماعي، واللاوعي الفني، وهو، في وعيه؛ يدرك أن تلك النصوص التشكيلية، باعتبارها نصوصاً لها قدرة المعاشة والوضوح المرئي، يجب أن تكتم بهذه الكيفية التعبيرية، دون أن يقوم الإفعال بدور محمل على خصوصية الموضوع وعلى الاتجاه الفني، وإنما تتم عملية الإبداع الفني اعتماداً على تلك التقديرة السردية على تمثيل الصور الحقيقية بصور باطنية، فتنتج تلك الصور نصوصاً تشكيلية لها فاعلية الأثران بين خصوصيتها الفنية، وموروثاتها التقليدية. بالإضافة إلى بلورة الإيقاع الفني العام للمنتج الفني دون تفكير مسبق، ودون وحى دخيل، فيحقق ذلك بلوغ من الفطرية اللاواعية؛ إنها تركيبة خاصة جداً في عملية الإبداع الشعبي.

والصور للتشكيلية الشعبية، في أبعادها الكلاجرة، بعد تمديدي بين المكان والزمان، وحرية التعبير الفني. وهذا الارتباط بين العناصر المختلفة يعبر عن الأصالة الفنية

هذه اللوحة وهي تمثل مفردة من لوحات عديدة تصور الفروسية بأوضاعها وصورها المختلفة، أهمية اللوحة البسيطة باعتبارها أسلوباً تصويرياً عن الموضوعات التي ترتبط، إلى حد كبير، بالواقعية، أيضاً، بالتخيل عنها.

وعند النفاذ إلى عناصر التكوين كتت أرى حواراً بين الخيال في تصور الفارس ووضع الحصان، وبكت أشامل عن طبيعة هذا الحوار في التركيبة التي اختارها الفنان للتعبير عن هذا الحوار الصامت بينهما. لم أكن أرى بين هذين التعبيرين «الفارس والحصان، سكوتاً؛ لأن هناك التقاء بينهما وبين الحركة الدائمة التي تبدو على أقدام الحصان، وأن هناك لتقاء في الوضع الرائق في شخصية الفارس والتي يمثلها وجوده بهذه الكيفية التشكيلية في البناء المعنوي للعمل الفني، هذه الشخصية التي جعلها الفنان الشعبي محاولة بهوده تأمل يفظ يؤكد وحدة العلاقة بين الفارس والحصان.

لما الفنان، أيضاً، في معالجته الفنية، إلى البعد عن أسلوب تكرار العنصر، والإيقاع المنظم التقليدي لفن الرسم الشعبي. ولجأ إلى استخدام أسلوب محاكاة الطبيعة بإطار من الواقعية، إلى الحد الذي يجعلنا نحدد معه استقلالية الاتجاه الفني من أول وهلة، ونصفه بأنه انتهاء واقعي بسيط. وعلى ذلك فإن الحد الفاصل بين الفن إلى هذا التكوين في طبيعته في الحياة، للنظر للتكوين ذاته بعد توظيفه في عمل فني يمثل أساساً بوصفه لوحة جدارية. هو أن التشكيل الثاني بمثابة تشكيل فني، يعتبر طراحاً من أسلوبه للفكرة في حالتها الواقعية، ثم مع الفنان تحولت إلى فكرة تجريدية لها قوة إيمانية، أخذت بدورها بعداً تشكيلياً تكوينياً لعناصر جمالية خاصة. وبهذه الطريقة تم حفظ الشخصية الحوارية بين المنظور الذاتي للفنان، وبين الفكرة المستخلصة من الطبيعة. وفي مرحلة تالية تم تنفيذ هذا الحوار على مساحة جدارية، وهي بلا أدنى شك، ليست مساحة فارغة، أو مجرد رقعة جدارية مادية، وإنما هي مساحة مفعمة بتجربة الزمان، ومعملة بقلق الأيام. ويجدر بنا هنا الإشارة إلى طبيعة «الحوارية» المطروقة في العمل الفني، قلها بطبيعتها أكثر من احتمال، هل هي حين من الزمان إلى البطولة، إلى الفروسية؟ وإذا استطعنا، بدورنا، أن نسقط البعد الزمني في حوادث عترة، وأبرزيد الهلالي، وغيرها، فهل نستطيع أن نسقط التاريخ من حيطان الرّسام؟. هذا إذا استطعنا النفاذ إلى وجدان الرّسام، والتعرف على أحلامه في اللحظة، فإن ذلك سيمكننا من رؤية عمل فني سطر عليه نصاً تشكيلياً، ليصنعنا لطوف صير الزماني والتاريخي في آن. وعبر الشخصية المكانية، إذا شئنا ذلك، لننصق في بطولها وريادتها

في المكان ذاته. وبناء على ما ذكر فإن تحديد احتمال لطبيعة الحوارية في العمل الفني أمر عسير، وهدف شائك؛ لأن العمل هل هو نوع من الاتصال بين مآكان في الماضي، وفي الوقت ذاته، منظوراً على الحاضر؟ وهل هو حركة بين الفارس والحصان باعتبارهما رمزاً أو عدة رموز لمعان باطنية تملأ وجدان للرّسام؟

والبناء الفني للوحة يؤكد على خصوصية التناقض المتصور لهذه العناصر، ويؤكد على قدرة الرّسام على توظيف النصب الكلية لهذه العناصر في اللوحة مع الإسقاط المطوى عليها؛ من خلال أرضية تكاد ترسم بشغافية عالية بحيث نلصق وجودها، دون أن تؤكد نفسها على البناء الفني، وعلى المسطح الشامل للعمل. وهذا التعبير من الفنان بعد واحد من الحيل التقنية التي يمارسها في إنتاجه الفني، وخصوصاً عند تأكيد المسار الرئيسي دون تدخل من عنصر هامشي كإرضية اللوحة مثلاً.

والبناء الهندسي للوحة بنى على رؤية هندسية تملأ مستطيلاً حسيماً، ثم سكن الفنان العناصر بشكل يرحى لنا بالتحاور بين قطبي العمل وبما الفارس والحصان، والاتصال بنا، أيضاً، من الموضوع إلى اللغة التصويرية له. عبر الصور الجمالية المسطرة في الأساطير والحكايات التي تدور حول الفرس الأبيض والفارس الماشق. بالإضافة إلى هندسية الرؤية فإن الألوان فيها تقترب، إلى حد كبير، من الألوان التاريخية المصرية، وإن كنا هذا نجد الفنان وقد أعطانا إحساساً بأنها من مجموعة ألوان الجنوب، وهذا، أيضاً، تعبّر عن خصوصية المكان، وحيلة من حيل التقنية اللازمة في أسلوب الفنان؛ لأنه من العسير صياغة ألوان تعبر عن مجموعة معان ذاتية مدرجة من وراء الموضوع، وفي الوقت ذاته، تعبّر عن خصوصية المكان. إن الألوان جاءت تفسر معاني الفروسية، العدو، الزهو، وأيضاً جاءت تؤكد بجانب المادية جوانب روحية أخرى.

حين يكون العنصر مسطعاً في كادر فني فإنه مما لا شك فيه يأخذ مساحة أكبر من التمييز الجمالي، والإتقان في التعبير عن خصوصيته ودوره من الموضوع. وهذا ما نراه في للوحة (شكل ٢)، وهي لوحة تفسر لنا معنى الفروسية في هذا النزال السلمي والاستراشي بين الفارسين. ويصبح التمثيل التشكيلي فيه أكثر دينامية، ومشحوناً بإثارة خيالية أكبر. وهذا حدث حين رمزت حركة إلى فكرة مجبرة عنها في الواقع، وكون لها في الوقت ذاته طابعاً درامياً ملصقاً به. وللوحات في مجالها التعبيري كتبت أن الفنانين الشيعيين مشاهدين جديدين للطبيعة،



شکل (۴)



شکل (۹)

ونوى ذاكرة تراثية دقيقة التنظيم للمواقف وللصور، وأيضاً صيغة الاستخلاص للعناصر المعبر عنها في تخيل واضح.

إن ما عبرت عنه اللوحان (شكل ١، ٢) لا يمكن فصلهما عن معطيات الموروث الشعبي. كذلك التشكيل الجمالي لهما بنى على نمق شعبي. والعلاقة هنا بين الموروثات الأدبية والتشكيل الفني علاقة بين نصين إبداعيين يدعم كل منهما الآخر داخل خصوصية البناء الجمالي وأدواته لكل منهما. ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية، في مجال الفنون التشكيلية، عن الموروثات الندية لا تقف عتبة أمام الرسام الشعبي، وكان في سبيل ترسيم الصور الذهنية يأخذ طريقاً نحو استقلالية التعبير عن المصوص التقليدية الأدبية حولها، يبني عمله بنصوص غير تقليدية، أي من خلال ما توجه إلى خيالاته عنها، وإنفعالاته اللحظية، وتجربته المهارية؛ وكذلك فإن الرسوم الشعبية لها أوتارها التي من خلالها تتم المعروفة الفنية بعيدة كل البعد، شكلياً، عن ما هو وارد في الصور الأدبية والتقليدية، وهذا واضح في (الشكل ٣) فإننا نعرض للعمل الفني فنرى أمامنا نصاً تشكيمياً محوره أثر ديني، بلى على سطح حسي، أولاً، من خلال عمل تشكيلي له معنى تقليدي بعيداً عن للشكلية والتقليدية، ليتناول الفنان حروف الكتابة ويصنع منها شكلاً تشكيمياً، ويخلطها بحبرة عن وحدة جمالية مصاعة بناء فني قاعدته أسلوب التحرير، وفي قمته ذاتية العس الفني للفنان، ثم يعكس العمل دلالة على لفظ الجلالة، ومن هنا تظهر قوة الفنان للتعبيرية في توظيف المعنى على سطح حسي غير مرئي أولاً، ويعيش في وجدان الفنان وبالتالي يعيش في حالة متناغمة مع ما هو مصور عليه من معان طينية مؤثرة، وهي معان شديدة الرسوخ في واقع إيماني للفنان. إنها في غايها التشكيلية تدرج تركيبة نفسية عدد الفنان الشعبي، عندما يصوغ نصاً شعبياً، ولا أقول موضوعاً عاماً بالتحديد، وإن كان هو ذلك، فإن المبدع الشعبي يتناول هذا الموضوع تناولاً ذاتياً يجعله شديد الخصوصية في دنيا الشعبية وفي عالم التميز الفني.

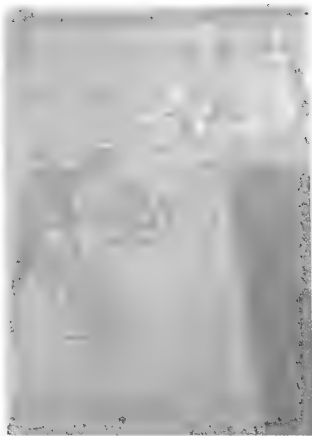
وعلى الجانب الآخر الملائق للوحيون (شكل ١، ٢)، فإن إمكان توظيف الخط المجرد في اللوحة (شكل ٣)، جاء مجرداً ومحوراً، وفي الوقت ذاته، مشخصاً حسياً لوضع الفنان هنا محتوياتاً ممتدة بأسفاً إلى أعلى، لإشكال معه زائتين وكأنهما سراجان، وكأنهما زهرتان غير محددتين. ويبدو، أيضاً، في اللوحة حرص الفنان الشعبي على توحيد الرموز الشعبية في، المعاني المضافة على العمل الفني ترجمة منه لشعوره نحوها. إن هذا الأسلوب في التعبير والتشكيل يبعد، بمساهمات واضحة

عن، الرسوم الأخرى، وإلى تأخذ، أيضاً، حروف الكتابة لتوظفها في أشكال محورة ومشخصة، تعكس معها بعض أشكال الطيور والحيوانات وأحياناً شخص إنسانية، ولكنها تتم بطريقة التوازن والتناق الهندسي البحت، وتبحث عن التشخيص للتعبير لهما. وهذا عكس ما يبحث عنه الفنان الشعبي وما يبحث فيه، فهو يميل إلى التحرر، وإلى أسلوب بسيط مبنى على تأكيد المعاني أكثر من تأكيد الأشكال المعملة بالهندسية.

إن ما يعبر عنه العمل التشكيلي الشعبي يكون كاملاً حقيقة فيما هو مرسوم وواضح أمام العين، التي تدرك، بالضرورة، المحتوى الموضوعي قبل المعايشة الفنية مع مفردات الشكل. فكل من عايش اللوحة (شكل ٤)، وجد نفسه معاشاً، أيضاً، حكاية قديمة من حكايات المسلمين وهي من حكايات السيرة النبوية العطرة، فاللوحة تذكرنا بقصة غار حراء ودرر خيوط العنكبوت والطيور فيها. لقد قام الرسام الشعبي بتحويل جميل للخيوط وجعلها تمثل الضوء الهواج، والساطع والمشرق، وجعل الطيور حراساً في تشكيل بدعي متناسق متماسك البناء والوحدة، وأيضاً معبراً بكل الصدق عن سياق النص الأدبي لهما، وإن كان للتشكيل دوره الواضح. ولم تفت الرسام ذكر قدرة الله سبحانه وتعالى في هذا التمثيل الإيجازي من ناحيتي الدرس والجبر. بالإضافة إلى هذا التمثيل الإنساني للحل القدسي الذي اختاره المولى من أجل التلمويه والاختفاء.

والفنان في اللوحة ذاتها (شكل ٤)، وضع في أسفل اللوحة زهرتين متقابلتين في اتجاه الداخل، وفي إيقاع راقص، يعطيان الإحساس برقصة للتحريب بالنجاة، وأيضاً احتفاءً بعودة الحاج من حج مبرور، مصحوباً بالأمنيات التي تنادى له الفنان بالعودة مرة ثانية للحج. إن اللوحة ليست، بلا شك، مجرد عمل فني يزين به الحائط، ولا هو مجرد مشاركة وجدانية من الفنان ومن محبي الحاج، وإنما هي صدى أوتار الزمان والمكان لموروث إيماني، جاء بتصوير شعبي مغلفاً بصورة تشكيلية اعتبرت بمثابة احتفالية جماعية.

ويحداً عن تعابير جديدة لموضوعات سبق التعبير عنها وتصويرها تشكيمياً، إلى جانب ذلك البعد عن الإتهام المودي بعدم الديمومة والبقاء للفن الشعبي، فإن الفنان التشكيلي الشعبي على قناعة كاملة بأن أدواته قابلة للبحث عن نغمة جديدة يمكن أن تتداخل مع أوتار زمانية ومكانية لتصبح مع الأحسان القديمة إضافة، وبعداً مساحياً له رنين متميز وهارمونيته الواضحة. وإن هذه القناعة فجرت إبداعاً في



شکل (۵)



شکل (۷)

للصن التشكيلي وفي الشكل، وفي اللون، ول، أيضاً، في الفكرة. ويرى بعض المهتمين بالدراسات التشكيلية الشعبية أن رسم الموضوعات المعروفة للجميع، ورسم الصور المتطبعة في الأذهان، ليس بالضرورية أن يكون نقلاً حرفياً من مخيلة الجماعة لها. وليس بالضرورية أن تكون تسجيلية في التعبير عنها بعيدة عن الإضافات والتقنية اللازمة للتفرد الفني. فقد يودى، كما يشيرون، تعدد العمل والإنتاج الفني للموضوعات ذاتها والتخيلات عنها، إلى تعدد الصور المتدفقة عن رؤية جديدة وبالتالي تأتي على الساحة الفنية صور متباينة ومختلفة عما سبق التعبير عنها. وعندما لا يمكن أن تلتصق صور التماثيل فيها عدد حد معين، ويضيفون ضمن إصباحهم لهذه الجزئية، والسبب في ذلك يعود إلى حب تناول مألوف هذه الموضوعات في صور متجددة لها صفة الاستقلالية والذاتية، وإلى نزعة المنافسة والإبهار الفني عند هؤلاء الفنانين الشعبيين والتي تلهمهم إلى الحصول بصوص جديدة.

هذا الرأي ونقله الموضوعي، نجده واضحاً في أسلوب المعالجة الفنية للوحة (شكل ٥)، فالفنان فيها صاحب اتساع خيالي كبير، ورؤية مختلفة في تناول واقع قصة مطروقة ومعلومة عند الكافة. وهو أسلوب اعتمد فيه الفنان على كشف الشيء الأكثر خصوصية في التصوير اللامرئي لصوره الملاك الذي حمل الكبر، فدية عن الابن، وكأن هذا الملاك ملأ أسطوري أتي منكباً على يد الأب التي حملت بيكته لذب أعز أبنائه تقيماً لمدام سبق وأن رآه (وقد قدناه بذب عظيم).

البهاء الفني المخار في هذه اللوحة، بلى في مثلث إيماني، أضلعه موحدة، وقمته إلى أعلى. وهذا الشكل الجوهري للعصرين الأساسيين، كان من الضروري أن يكون هناك عنصر ثالث خارج هذا الشكل له حرية الحركة عبر فضاء الوحة ليمثل بذلك مدارات بصرية تعدد عبر مكونات الوحة لتفسر الموضوع محور البحث التشكيلي، معبرة عن صدى الرواية المصورة لتمثيل الحدث برمته تمثيلاً يفسر التسلسل الموضوعي وسياقه كما ذكر في الكتاب الكريم. ولعل التعبير النفسي الآمن، والروعي التشكيلي للابن في الوحة كما تخيله الفنان، يبين لحظة امتثال الابن لمشية للرحمن امتثالاً مزمناً بقدره، وهذا ما يعكسه، أيضاً، مصداقية الفن، ودور الفنان في ذلك جمالياً. وعلى الجانب الآخر من البناء الفني للوحة نجد الأب يرفع يده اليسرى بعيدة عن الابن ومقدرة من رأس الأب، وكأنه يردد الله أكبر، والتي صاغها الفنان كتابة في الوحة، أيضاً، تنظيم وإجلاً لموقف وقدره الخالق عز وجل. ومن هذا الخلق الفني تضحج قدرة الفنان على

توظيف الواقعية في الحدث؛ واقعية مخالطة ومغلطة بأسلوب رمزي، وهذا وعي من الفنان بدور الرمز في تأكيد التصور الذاتي لجوهر النص، واستخلاص المعنى بوصفه أداة مساعدة ومهمة.

إن التنوع والتفرد في التعبير في الرسوم الشعبية، ليس بذعة أسلوب، وإنما هو وسيلة من وسائل العمل الفني، ورغبة من رغبات التعبير عن الذات. وهما بالنسبة إلى الفن والفنان الاتكاء على تجربة الذات والتعامل لإظهار تصورات متجددة. إن هذه البنية السائدة في العمل الشعبي هي التي تحدد قوانين ما هو متبع، وما هو غير متبع في النص التشكيلي. وعلى سبيل المثال لا الحصر، من المعلوم أن الرسوم المشخصة والأفعال الدالة عليها عدد الرسامين الشعبيين، ليست مجرد رؤية ناقلة لهم، وليست نعمة مقلدة في أسلوبها لتعبرها من الأعمال للمشخصة. وإنما هي رسوم ممتدة بين التخيل الواعي، والتصوير اللاواعي لها إلى أن تصل في النهاية إلى رسوم قريبة من أسلوب الفنان، والتي هي أسلوب يكاد يمشقه كل الفنانين للشعبين وهو فن الرسم الكاريكاتيري، أو الخطوط المحملة بالبطا، ومحملة، أيضاً، بالنفسريات المطلوبة حول الشخصيات المرسومة. ولذلك فإن تلك الأعمال قائمة على معايشة الأشخاص والموضوعات المرتبطة بهم، ومتحققة في الوقت ذاته من الملاحظة الدائبة لأفعال أصحابها وأدوارهم في تلك الموضوعات.

الرسامين الشعبيين، عبد يس علي، أحمد يوسف، فكري، وآخرون من قرية سلوة اشتركوا جميعاً في التعبير عن السامر، وتصوير التقوية المصاحبة له. كل منهم اختار وضماً تشكيمياً يراه مناسباً له للتعبير به عن نص جمالي يدور حول العازفين وآلاتهم الموسيقية، وأدوارهم في حياة المجتمع، وحول حركتهم الجماعية بشكل جوهري متناسق. والأشكال (٦، ٧، ٨) تبين بكل الوضوح هذا الربط الوثيق بين الإحساس بالاسم الخاص بالفنانين عند التعبير التشكيلي عن هذا الموضوع، فأنارت خطوطهم الفنية نوعاً من الانبساط، أيضاً، انعكس بالتالي على أسلوب المعالجة الفنية للأشخاص؛ فجاءت قريبة من فن الكاريكاتير. وهذا الأسلوب إنما يلجأ إلى استخدام الاتكاء الواقعي البسيط، والتلخيص الشديد، والتسطيح المدرج بالزاويا المتنوعة والآلهة الحركي للناصر.

إن اللوحات التشكيلية هذه، بوصفها نصوصاً مرئية تعشج لدخل النسق العام الاجتماعي، والثقافي له. فالاهتمام الواضح من الرسامين بالموضوعات الريفية البسيطة، والانتقال بها إلى

تناول جمالي، وتعدّل في يعتمد على الألوان وعلى الخطوط للكاشفة لهم، ولما يدور في وجدان المجتمع حولهم، وحول أسفاهم. فقد التقطوا حياتهم ونظمها الثقافية والاحتفالية واستغلّوها باعتبارها مادة تعبّير في نصوص تشكيلية تجعل الحرائط.

وتعود إلى الأعمال الفنية، هل هذه الرسوم المكانية والزمانية، قد أصبحت عالية على المكان والزمان، بما تميّزت به من عناصر حيوية، وإضافات وإعية، جعلت من وجودها زماناً خاصاً، ومن حضورها مكاناً رجباً. إنها أعمال يمتص منها الانطباع بالحركة والتبادل الحواري بينها وبين الأفراد المحيطين بهم. إنها أعمال متجاهلة للواقعية الصارمة الباهة عن الجماليات على حساب الموضوعية، ومتجاهلة للفرق الاجتماعية التي تجعل كثيراً من الأعمال بعيدة عن اجتماعيتها، وكثيراً ما تجعل للأعمال الفنية خصائص تصويرية ترتبط بالبحث دون سائر المجتمع. إنها أعمال تثير حساً درامياً أصمق من الزمن وإن كانت تعيش مع الزمان متزامنة مع المكان، أي مكان، لأن موطئها للنفس وما تدركه من جمال.

والخلاصة، فتمت بعد عن الأسلوب الشعبي، السابق عرّضه في هذا الموضوع، جعله الفنان أكثر قرباً لذاته، وهو المنظور القائم على التحرير، وعلى التجريد. وأن تتوصل إلى خلاصة أخرى نؤدي إلى أن الفنان بهذا الدافع يحققه استطاع أن يرسّس للأجيال القادمة بعده اتجاه البحث في التأثيرات الشعبية عن الأسالة وعن ما يعرف الآن بالهوية المكانية.

ومن الرسوم التجريدية الشعبية، في اللوحة (شكل ٩)، يريد الفنان الشعبي فيها أن تكون التجريدية ذات مساس بكيان فكره عن لعبة «التحطيب»؛ لعبة الاستمرار والبطولة والنزال للرجل. فكان أن فرض سطحاً منظورياً على سطح أملس مستوى. يمكن الاتفاق عليه بأنه محاولة من الفنان لتصميم ما يوحى به بالعمق المادي في المنظور. وهذا ما أكدته، أيضاً، توترات الألوان في تحقيق عمق حسي، وفي فرض مناخ من الانطلاق في فراغ المساحة الكلية للعمل الفني، وتقدير جمالي للمسافة بين اللاعبين يؤكد قدرة الفنان على الإحساس بالجسم في العمل، مغلفاً بصورة من حركات يديها اللاعبين، من دفاع وأخرى في وضع هجومى، وبهذه الطريقة الفنية حقق الفنان وضعاً يوحى باتساع اللوحة ناحية العمق على مسطح مستوى، ومع هذا يظل الجدار الرسم عليه هذه اللوحة مسطحاً مستويّاً مزيداً بموضوع من موضوعات اللهب الشعبي، والتي تأخذ مكاناً وجدانياً في المجتمع المحلي.

واللوحة وإن جاءت بعيدة عن التقنيات المعروفة إلى حد ما من تعريفات، وتكررات، في الصياغة الشعبية، إلا أن الانطباع المصدر عنها يعطى إحساساً بالتناغم الحركي بين المصممين وبين الأداء الحركي، والتحول التشكيلي لهما. وجعلتنا نحن، بوصفنا مشاهدين، لها نتحرك معها في انجاذبين متقابلين بإشاراتهم الدافعة وللألعاب بالعصا، وأن نكتشف أن الفنان قد اختار وضعا «الجلوس ركباً ونصف» لكل من اللاعبين، لتحدد هذه الحركة وهذا الوضع على حركة الأيدي واتجاه العصى، لتفرض شعوراً عاماً باعتبارها متاخماً جمالياً يؤكد فيه الفنان أبجدية الموضوع.

حساب التحليل الجمالي، وتؤلف نص تشكيلي، وحصار التجريدية، والارغبة الملحة بالتححرر من الرسم الشخصي والتلون من أجل تغطية سلوح متنوعة. تنزل إلى الرغبة في أن تكون من هذا الفنان، الألوان تجريدية، تصويرية، لا رعى، تصنيف أبعداً جديدة وكأنها ميولوجية لونية، ليستخلص الفنان منها مسطحات تكسر حاجز السكن، ولحظة التوقع، إلى عالم فيه غربة واستغراب، إلى عالم شارك السر في بتساوياته الخاصة، وتصويراته الذاتية عن هذه الميولوجية اللونية. والجديد في هذا أن تكون الألوان بها صيرها الساخنة والباردة، والصارخة والهائلة، أداة تعبّير من الفنان، وعصر تنظير عن رؤية ذاتية إلى أبعد حد، وأن تكون، أيضاً، حرة والفنان حر إضافة إلى ذلك.

بهذا الأسلوب الصارخ خرج الفنان الشعبي في اللوحة (شكل ١٠)، وجعل اللون يزيد من رهافة الصورة، ويعزز الشعور بالتأمل، ويكرس الفرائض الانطباعية مع تنوعات الألوان ومساحتها الدالة عليها وعلى انتشارها على المسطح. التوازن شور المصممين من الفنان بين تجريدية الألوان وبين واقعية الإشارة في اللون، كان الاهتمام الأول له بحثاً عن عناصر جديدة كاشفة قادرة على تقصى المعاني المتداخلة، وبحثاً نقدياً يتكفّل كله في إطار جديد من التعبير الفني، ويبدو في نص تشكيلي غير مشابه.

اللوحة في عالمها المادي، تقدر إلى حد كبير من الأساليب التجريدية العالمية، بكل ما فيها من تقنيات معاصرة، حرفية إبداعية، وتخصيص جمالي، لأن الفنان حين تصور اللوحة في ذهن أثناء القيام بتفنيها مباشرة، زواج بين تقنية متقدمة جاءت حصيلة ثقافة متداخلة من خارج حدود معرفته السابقة، وبين قدرته الفنية الدارجة في توظيف الألوان. اللوحة في طبيعتها، قيمة السحارة الأولى لرسم أبعاد متداخلة

الفرح. وهذه الوسيلة من التعبير الفني اشتهرت بها مدينة الإسكندرية، وفي أحيائها القديمة التقليدية، مثل منطقة السبالة بها. قام الفنان (شكل ١١) باستخلاص الكيان المادى الفاعل فى حياة الإسكندريين، والذي تمثل فى نوعية أشغالهم فى البحر وارتباطهم به ارتباطاً عضوياً. ومثله فى سكة مرسمة ومشكلة بخامة مصبغة بألوان متعددة على أرض الزفة الإسكندراني. ذلك الفعل برهن على أن كثيراً من الأشغال الحياتية، وآثارها الموروثة على الفنانين الشعبيين، تكون ذات أثرًا ومادة استلهم، ودافعة إلى الانفعال بها مباشرة فى تأكيد تصور تشكيلي مكانى، يعبر به إلى الموضع الزماني باحتياجاته من التعبير الفني. ومن الناحية الأخرى من المعانى الوظيفية لهذا العمل فإن العمل باعتباره لوحة جمالية «وقفية» تنتهى بانتهاى المناسبة الاحتفالية، تتفق مع المياق الفني الشعبي الذى رعى إلى اعتبار أن الخبرة الفنية تنمو من خلال إلقاط الفنان لتجاربه من مساحات الزمن نفسه، وتطبق نواتجها فى حيز المكان المؤثر باحتياجاته، لا من مجرد أداء بلا خصوصية عملية، حيث يكون العمل الفني ملازماً لتوصيل الغاية من وجوده بوصفه مشاركاً فاعلاً فى المناسبات.

وفى دراسة تالية سوف نتناول العلاقة بين الفن الشعبي بتشكيلاته المتنوعة مع إبداع بعض الفنانين المصوريين المرموقين فى حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر.

حسية على مصطلح أملى. وهى قيمة من الناحية اللبالية تؤكد أن الفنان الشعبي، فى تدريجات الوعى، وطبقات اللاوعى يضع لبناات لمفردات تشكيلية من جزئيات التصرف الثقافى أثناء العمل ومراحله. ومع هذا التصرف الذى يجعل من العمل الفني مرحلة متقدمة عن غيرها من الأعمال الفنية الشعبية، فإن للفعل الجمالى يتجدد بتجديد شأنية الزمان ثقافياً ومعرفياً، وهذه الشأنية فى تدخلها على ما هو راسخ من قبل، هى بلا انحياز لها، إضافة على الفكرة، وحافطة قوية على الانفعال المتجدد، وهى، أيضاً، محصلة عطاء الزمان الذى يتحور فى مكان البنية، ليفرض خصوصية إبداعية وظواهر جمالية اجتماعية.

العلاقة الإبداعية، والأشكال الأخرى من للتعبير الفنية المرتبطة بالمشاركات الاجتماعية ومناسباتها المختلفة، علاقة يتولد عنها تكوينات تشكيلية فى إطار من للتصورات الشكلية السائدة فى حياة الفنانين وأفراد مجتمعهم، وخلاصة ذلك أن تكون هذه التكوينات من الناحية التعبيرية معبرة عن مضمون المناسبة بطريق غير مباشر، وأن تكون العناصر الجمالية مقياساً للأبعاد الإنسانية للمشاركة فيها، وعلى أن يتم ذلك فى توافق حسي، وفى غاية تجريدية تتوافق بدورها مع حضورها الاجتماعى على ساحة المشاهدة.

إن انكاء الفنان الشعبي على هذا الفهم العملى، تمثل فى هذه اللحظة من لوحات المناسبة الاجتماعية، وهى سجادة



الفنان على متولى

والتشكيل بالمعادن

د. مصطفى عبد الرحيم

ولد الفنان المصمم على متولى على عمران بحى الموسيقى، قسم الجمالية بقاهرة المعز لدين الله الفاطمى فى الثانى عشر من أكتوبر عام ١٩٢٢ بجمهورية مصر العربية، حيث نشأ وترعرع فى عبق بيئة شعبية دينية وفى إحدى الأسر العريقة الضاربة بجذورها، التى تحدر إلى صعيد مصر، وبالتحديد محافظة الوادى الجديد، وكان فناننا هو الابن السادس لثمانية أشقاء نشأوا وترعرعوا فى مصر وسط مناخ اجتماعى تسوده الألفة والمحبة والتواد والتراحم والتعاون والإيثار وحُب الكرم والتضحية بالغالى والرخيص والانتماء وحُب الوطن.

كان لتجوّاله طفلاً ناعم الأظافر جيلة وذهاً، صباحاً ومساءً، ليلاً ونهاراً، بحى خان الخليلي - قلعة الفن الشعبى والتقليدى وحرّقه - أثرًا بالغاً رغم صغر سنه وطفولته؛ فترسخ عنده، منذ الصغر، حب العمل والجدية فى مناخ يعمل كالمخيلة. كانت عيناه ترى حركة التجار والصناع فى الأزقة، والحرفيين فى حوانيتهم، والمعلمين فى ورشهم، على اختلاف تخصصاتهم، يبدعون ويسوقون فى فروع الفن الشعبى المختلفة؛ حيث كانت هذه الرقعة المحددة، نسبياً، تمثل مدرسة شاملة أوكلية صغيرة لكل الحرف، وتحوى مدينة للصناعات الصغيرة الضاربة بأصولها إلى الحضارات المصرية القديمة وغيرها. وسط هذا الجو الملئ بانحركة والحيوية تفتحت عيناه واستجابت حواسه وجوارحه لحب وعشق هذه الفنون النفعية التى كان يؤديها من يكبره سنّاً أو أشد منه فى دور الفتوة أو من يدير هذه الورش من المعلمين ومشايخ الحرف آن ذاك، كان ذلك قبل أن تتطأ قدماها المدرسة الإلزامية.

الأخرى يدرس مواداً تخصصية كالتركولوجيا والرسم الصناعي وبعض المواد الثقافية والعلمية بالإضافة إلى الأنشطة، وبهذا، كان الأسبوع مقسماً إلى نصفين: الأول يمثل الجانب التطبيقي، والثاني يمثل الجانب النظري وبعض الأنشطة المصاحبة. وفي هذه الأثناء كان يذهب، ميدانياً، ليمارس ويطبق ما تعلمه في المدرسة، نظرياً وعملياً، إلى الورش التي كان قد كون معها صداقات من قبل. وبعد أن كان طفلاً يقف مشاهداً، وبعد أن اشتد ساعده وأصبح في دور الفتوة وقف مشاركاً ببنه وصناعته التي تعلمها؛ فطبق كل ما تعلمه أو يزيد متميزاً عن أقرانه بالكثير من الحلول والدقة والسرعة وإبداء الرأي. وعاد ذلك على هذا الفتى بأجر وفير أصفى بعد ذلك أسرته من الإنفاق عليه مليحة فقرة التعليم الثانوي.

ولن كانت الدولة تقوم، الآن، بمحاولة جادة في تطوير التعليم الصناعي تحت اسم «مشروع مبارك كول» إلا أن هذا كان مطبقاً في الأربعينيات والخمسينيات، وإن لم يتنازل به أحد من علماء المناهج والتربية بالتقنين والتحليل وإلقاء الضوء عليه؛ حيث نرى الفنان علي متولى قد درس دراسة نظرية مع تجريب، ثم دراسة عملية مع تطبيق، ثم دراسة ميدانية مع إنتاج، ولا يزيد مشروع مبارك كول عن هذه المحاور الثلاثة في ست نقاط.

دخل على متولى، الذي أنهى تعليمه بمدرسة الصناعات الزخرفية، مدرسة الفنون للتطبيقية العليا بعد حصوله على مجموع كبير، وكان ترتيبه متقدماً، مما أصفاه من دفع للمصروفات والرسوم المقررة وكان قد حدد تخصصه منذ المرحلة الثانوية؛ فخصص في قسم الحديد الزخرفي والمعادن؛ حيث كان الاثنان يدرسان معاً. وفي أثناء فترة وجوده في مدرسة الفنون للتطبيقية العليا لاحظ أساتذته تفوقه فأسندوا إليه بعض الأعمال الخاصة، وكان له بذلك شرف المساهمة مع أساتذته في الكثير من الأعمال، كما كانت علاقته قوية بميدان العمل، وتميزت دراسته في الكلية عن التعليم الثانوي بالاعتماد على جمع المعلومات وإضافة ما يمكن إضافته إلى التراث وتحديد القيم الوظيفية والاستخدامية للمنتجات والانفتاح على خطوط الإنتاج في المجتمع؛ لأن الفنان التطبيقي لا يعمل بعزلة عن المجتمع؛ بل يعمل وبشكل ينتج ما يحتاجه الناس وما ينفع الناس. هذه الأشياء من أهم ما استوعبه الفنان علي متولى آنذاك؛ لذلك خرج مع زملائه إلى المجتمع حاملين هذه الرسالة. وبعد حصوله على دبلوم الفنون للتطبيقية قسم الحديد والمعادن سنة ١٩٤٧ بتقدير ممتاز نال مكافأة وتقدير الملك فاروق، ملك مصر آنذاك.

كانت رحلته، يومياً، من منزله وسط عبق هذا الإرث الحضاري سبباً في أن تعرف على الكثير من جيرانه الممارسين للمهن، وكانوا يعرفونه معرفه شخصية، لأنه واحد منهم ومن جيرانهم؛ فكان، أحياناً، يقف مركزاً للنظر على هؤلاء الصناع ليرى كيف كانت هذه القطعة في أول الصباج الباكر منذ بدايتها وكيف بدت منتهية في السماء أركادت أن تنتهي. وكان هؤلاء الصناع على درجة من الفراسة والأخلاق تجذب إليهم كل من يحبهم ويحبب إليهم؛ لأن ذلك يعود عليهم بالنفع سواء أكان قريباً أو غريباً عنهم. كانت رحلته اليومية بمثابة رحلة علمية استطلاعية وفنية وترفيهية وأسرية أيضاً، حيث أصبح ابناً لهؤلاء المبدعين، أو كانوا هم يرونه كذلك. ولم يعرف أن القدر كان يجهزه لأن يكون رائداً لهؤلاء الصقوة من العمال والحرفيين وترجمائنا لهم وعلماً لأحد تخصصاتهم التراثية الأصلية.

وكان تطلعه الكبير بأبيه وعلاقته القوية به الأثر الشديد في تكوين شخصيته؛ فاعتاد الاعتماد على النفس والصلابة وحب العمل منذ الصغر، وخاصة العمل الحرفي اليدوي؛ حيث أمتهن والده مهنة التجارة التي أحبها فناننا حباً كبيراً وتعلق بها أشد التعلق خاصة عندما فقد والده في سن مبكرة.

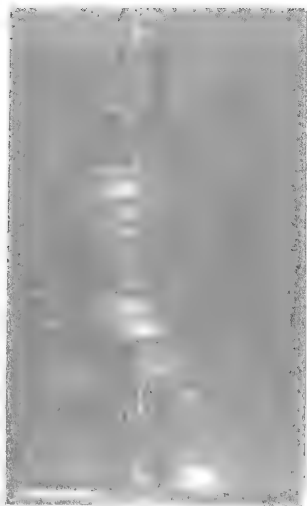
ومع بداية دخوله التعليم الأساسي - الإلزامي - في مدرسة محمد علي الخيرية كانت يده مشهود لها بين زملائه في حصص الرسم للنظري وكذلك أستاذه الذي كان يشهد بتعبيره ويشجعه، فوجد بذلك، هذا الصغير، كل منظومة التعليم المتكاملة والمقومات العلمية التي تدفعه وتشجعه على المواصلة والممارسة في العديد من المهن التي عشقها أو أحبها ولكنه لم يستطع أن يتقن كل التخصصات؛ فاختار لنفسه تخصصين وثبقى للصنة بهيمتهما؛ ففي الحديد الزخرفي والمعادن.

وكانت والدته تشجعه كي يقل خبرة تعليمه إلى جيرانه وهذا الذي تتلادى به الدولة، الآن، من محرومية الشباب.

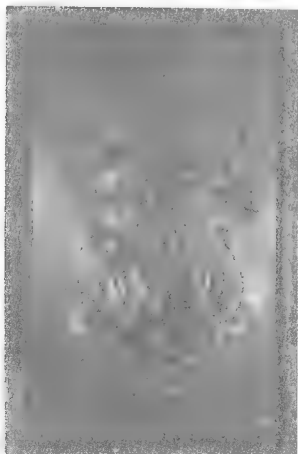
ولم يتدخل والده في الإسقاط عليه أو توجيهه إلى اتجاه محدد، ولكنه ترك الابن يختار؛ فاختار أن يستكمل تعليمه في مدرسة الصناعات الزخرفية أتجاهاً وتخصصاً، عن حب لا عن ظرور، ليضع قدميه على بداية التوجه الفني من خلال الدراسة العلمية الأكاديمية. درس في السنة الأولى دراسة عامة، ثم تخصص بعد ذلك في الحديد الزخرفي والمعادن. وكانت المدرسة تطبق نظام اليوم الكامل؛ حيث تبدأ الدراسة من الثامنة صباحاً حتى الرابعة والنصف مساءً فترة واحدة، يمضي ثلاثة أيام في الورشة الملحقة بالمدرسة، والثلاثة



الفنان علي متولي داخل مرسمه ، وفي الخلف استكشاش لبعض
أعماله



شكل (٣)



شكل (٤)

- معرض العلماء بمجمع الفنون ١٩٩٢ .
 - معرض إفريقيا في الفن المصري على هامش مؤتمر القمة الإفريقية ١٩٩٣ .
 - معرض جماعة الفن والمجتمع في المعادى ١٩٩٣ .
 - معرض خاص «أنغام معدنية، لكية الفنون التطبيقية» ١٩٩٤ .
- وخلال مشواره الفني درب العديد من الكوادر على تقنيات العمل الصحيحة في مجال الحديد والمعادن، مازال بعضهم يقود حركة الفن التطبيقي .

أسلوب الفنان الدكتور على متولى

كان للفنان مدرسة متميزة خاصة به لا يقلد فيها إنساناً، ولكنه يرثف من جميع المدارس والاتجاهات والأساليب القديمة والحديثة ويمصرها ويمص رحيقها؛ فيخرج لنا عملاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل، ولم تعهد عين إنسان رؤية سابقة له . وعشقه لهذا المعدن جعله ينوع في الأساليب التقنية التشكيلية، ولعل أبرزها ارتباط هذه التشكيلات بالتراث الحضارى المصرى والإسلامى على وجه التحديد . وهو وإن كان قد أخذ من الخط العربى ووحدة الزخرفة العربية للزخرفة والهندسية بصورة تكاد تكون مباشرة، إلا أنه حول الخطوط والزخارف والكلمات إلى لوحات؛ هذه اللوحات ليست مستنسخة أو مجترة من التراث كما يقولون، فعملية التطوير عنده مرت بمراحل كثيرة؛ هذه المراحل بدأت منذ تسجيله الفكرة على الورق، وغالباً ما تكون هذه اللقطات الإبداعية فى جو هادئ ساكن أقرب إلى الخلوة بعيداً عن الناس، فيمسك بقلمه ويحاول أن يستجمع هذه الإلهامات والإلهامات والفجوات، ثم يطورها ويعدلها ويحسنها ويجدها إلى أن يستقر على شكل محدد وكأنه فى حالة بحث علمى وفنى . هذه الرحلة كلها تتم على الورق وخامة القلم الرصاص أو الفحم أو كليهما . وهذا يدل على أن الفنان المصمم على متولى إن لم يكن يجود عمليات الرسم ويستطيع أن يعبر عن أفكاره من خلال المفردات، فإن ذلك لم يكن ليؤدى النتيجة المرجوة . لهذا كان من أهم ما تعلمه فى المؤسسات الأكاديمية دراسة العناصر المختلفة؛ حيث كون حصيلة تعينه على تصميم الملامح الأساسية لأية فكرة من خلال رصيده من الدراسات السابقة . وتجذب الإشارة إلى أن ما صممه ورسمه الفنان على متولى من أشكال بالقلم الرصاص والحبر والفحم، هي فى حد ذاتها أعمال فنية، بغض النظر عن التصميمات التى رسمت من أجلها، لأنها تحمل مقومات العمل الفنى بكامل عناصره .

ولم يتوقف الفنان عند هذا القدر من التعليم؛ فالتحق بكلية التربية الفنية؛ حيث حصل على مؤهل تربوى سنة ١٩٥٥ . وبهذا جمع بين المادة العلمية وطريقة التدريس مما أفاده فى كيفية إلقاء الدرس والتعامل مع الناس . وعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية، عام وصناعى، كما اشترك فى تخطيط وتطوير العديد من المناهج الدراسية بالتعليم العام فى مرحلتى الإعدادى والثانوى، وكذلك الكليات الفنية خلال عمله بالتربية والتعليم والوزارة المركزية .

كما شارك فى تدريب موجهى التربية على طرق تدريس فن تشكيل المعادن، وفى تخطيط مناهج الدراسات العملية بالتعليم العام والمعاهد الأهلية .

كما قام بتدريس مادة المعادن بمعهد التربية للمعلمين بالتكويت؛ وأسهم فى تطوير مناهج التربية الفنية بها .

وقام بتدريس مادة المعادن بكلية التربية الفنية بالزمالك، وأخيراً، بكلية التربية للدرعية بالمهاسية التى أنهى فيها مشواره حياته العلمية .

والى جانب نشاطه الأكاديمى، كان هناك نشاطه الفنى المتميز، حيث قام بتصميم وتنفيذ العديد من الأعمال الفنية فى مجال الحديد المطروق «فيرفورجيد» كتكبار محلات الأثاث والشركات المتخصصة فى هذا المجال . كما قام بتصميم وتنفيذ بعض الأعمال فى قصر عابدين وقصر الظاهر وحلمية بالاس وقصر لطفى السباهى بك وقصر البدرائى عاشور وغيرها، إضافة إلى الكثير من البيوت الراقية وأعمال الديكور للعديد من المحلات التجارية .

كما قام بتصميم وتنفيذ أعمال النحاس فى كل من مسجد أبناء أنطونيوس باسيلى بالوردبان بالإسكندرية، ومسجد الشيخ أبى خليل بالزقازيق، والمسجد الإسلامى بواشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، ومسجد نبة الصخرة الجديدة، ومسجد سيدى جابر بالإسكندرية وغيرها .

- قام بإعداد معرض التخطيط القومى لخطة التنمية ١٩٦٥ .

- شارك فى تنفيذ بعض الأعمال الفنية فى فندق النيل هيلتون .

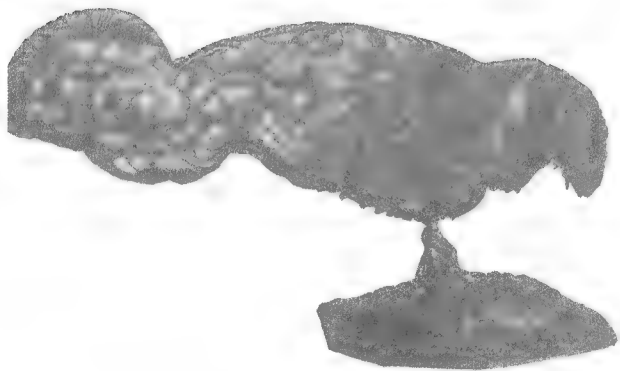
- قام بتنفيذ شعار محافظة سوهاج؛ نحاس مطروق ومينا ١٩٨٨ .

- قام بتنفيذ شعار مدينة أضم ١٩٩٢ .

- كما شارك فى الكثير من المعارض منها:



شکل (۹)



شکل (۱۰)

وهذا، تشير إلى أن الفنان كان رساماً متميزاً إلى جانب أنه فنان وفارس من فرسان فن المعادن والمينا والحديد.

وبعد استقراره على شكل واحد فقط يبدأ في تخصيص مرحلة التنفيذ؛ حيث يتخير المعدن للنحاس سواء كان من النحاس الأحمر أو الأصفر، لأن اللون جزء لا يتجزأ من عملية التشكيل، ثم يختار سمك المعدن لأن ذلك يفيد في عملية التشكيل وتعمل المعدن للطرقات والصنريات المختلفة بالأدوات التي كان يستخدمها؛ فحسابه واختياره للممك يكون وفق تقنية هوقد مارسها.

ثم يقوم «بتخمير المعدن»، أي إدخاله في درجة حرارة عالية حتى يكون سلساً في عملية الطرق، حيث إن المعدن إذا لم يدخل في هذه الدرجة يصبح صعب التشكيل، وهذا عرف سائد ضمن أصول التقنية لفن المعادن.

ثم يصور هذا العمل ويصنعه على شريحة المعدن، ويرسم بقلم معدني، فيجفر هذا الرسم في خطوط واضحة لا تزول ويتبها بعد ذلك بالمعالجات الفنية؛ وحيث إن هذه القطعة لا تكم في يوم واحد وحتى تكون في مأمن من زوال الخطوط، كانت هذه الطريقة التي لا بد منها؛ ثم يقوم بإحضار العديد من الأدوات والأجن والمطارق ويتعامل مع هذا الرسم بإظهار المستويات المختلفة مع عدم إجهاد المعدن. ومع خبرته، فقد تعود الطرق والتشكيل دين النظر إلى الطريقة وهي تطرق على الأداة وهذا، لا بد أن نشير إلى أن هذه المرحلة من التشكيل تدخل فيها حاسة السمع بصفة أساسية؛ حيث تميز الأذن أثر كل طريقة وطريقة، والنفمة التي تحدثها، سواء أكانت الطريقة قوية عميقة شديدة الصوت، أو ضعيفة سطحية السق رفيعة، وكذلك إلزام ما بين الطرق التي تمثل الإيقاع فكل طريقة بطريقة بينهما زمن يقال عليه الإيقاع - والإيقاع تنظيم فواصل - يستطيع أن يحس ويعرف ويتحقق أين يضرب بالطريقة بيده، وأسفل هذا العمل يكون قد وضع خامه طيبة من الرصاص أو من الأسفلت بحيث تنص الطرق وتساعد على التشكيل، وكذلك تنص حدة الصوت فلا تكون مزعجة.

وكما أن معدن النحاس ليس سهل التشكيل، فعندما يمسك الفنان الطريقة والأجن والأداة وباقي الأدوات الخاصة بالتشكيل، وحينما يطرق طريقة واحدة فإن لهذه الطريقة معنى؛ هذا المعنى هو لغة عند الفنان، فكما أن أي صاحب مهنة له علاقة بالأصوات التي تخرجها أدوات التشكيل سواء أكان نجاراً أو حداداً أو غير ذلك، فإن طريقة المعدن عند هذا الفنان لها مردود ولها رد فعل يرتد بذبذبات إلى صدر هذا الفنان،

فيحارل مرة ثانية أن يطرق ويطرق. هذه الطرق وإن بدت توتر الأعصاب، إلا أنها أجمل ما يسمعه هذا العاشق للفنان لأنها ستلجج، في النهاية، ما يجيش في نفسه وما يجيش بخاطره، فهذه الطرق موسيقى حاملة يرى نتاجها الفوري والحالي على المعدن، فإن لم يكن المعدن معالجاً، أو أخطأ الصنيرة، فإن الأذن، في هذه الحالة، تدخل مع الفنان بوصفها مؤشراً، إلى جانب عينيه، وتريد أن تقول له إن هناك صواباً أو هناك خطأ، والكثير حينما يتحدث عن المعدن ينسى صدق المعدن وطرقات المعدن وعمق هذه الأصوات الجمالية الناتجة عن هذا العمل، وربما لو سجلنا هذه الطرق وعددها، عاليها واطاها، فمن الممكن أن تكون أيضاً موضوعاً جمالياً لفنان موسيقى يريد أن يخرج من هذا العمل عملاً آخر.

العناصر التراثية التي استخدمها الفنان

استخدم الفنان عناصر ووحدات زخرفية ومطبعية على صلة وثيقة بالحضارة المصرية والإسلامية والشعبية، ولكن هذه العناصر صاغها صياغة جديدة في وظيفة جديدة. ولعل واحدة من هذه العناصر الأسماك، التي عرفها المصريون القدماء ثم القبط ثم العرب وما زالت عنصرًا حضاريًا وشعبيًا يفاد منه عبر هذه الرحلة من الزمان. واستخدم الفنان على متولى لهذه العناصر مكان متميز؛ حيث وضعه في شكل هندسي، وهو المثلث، وفي أوضاع مختلفة لكي يعبر عن الحركة الدائمة والدائبة التي لا يكل السمك منها في المياه؛ فالسمكة هي رمز للخير عند المصريين القدماء، لأنها لم تكن موجودة من قبل في بلادهم، ويفتح مصر ودخول العرب فيها بذراً بصورين ويسجلون العناصر البيئية المحلية من خلال وجهة نظر الفن الإسلامي، وهذا ما ينطبق على كل البلاد التي فتحها العرب.

وأفاد الفنان من ثلاثة: جسم السمكة ومرونتها وطوايعها داخل الشكل الهندسي؛ فبدت وكأنها تجري وراء بعضها، يحكمها شكل خارجي، على صلة وثيقة بالتوريق العربي وما يسمى بفن «التوشيح» أو «التوشيح» ثم أفاد من اللقائع الهولانية التي تخرج من خياشيم هذه الأسماك في معالجات زخرفية ترتبط بالعناصر الأساسية، وهذا نرى أن ارتباط الموضوع بالأمم والشكل، في آن واحد، ميز معالجات الفنان للأسماك، والحوار التشكيلي لمستويات هذا العنصر بطريقة لم تعهدها العين من قبل. وهو من القلة القليلة التي تعاملت مع هذا العنصر التراثي والشعبي باعتباره تحاكاً بجسم أبعاده الثلاثة وينتقل من مستوى إلى مستوى انتقالاتاً حسياً خفيفاً

غير متباين، ويتناسب مع رقة هذه العناصر وخطوطها الانسيابية. ولم يقتصر على عنصر واحد؛ بل نراه يستخدم الأسماك الصغيرة والكبيرة، تارة يخرج من أفواهها الدوريق، وتارة يكون في زعانفها أوزنيها مع صغارها من الأسماك الأخرى، ويندر في الفنون الشعبية من يتناول هذه العناصر بأبعادها الثلاثة، لذلك فهو واحد من يتعاملون مع عناصر الفن الشعبي بخامة النحاس وبمستويات ثلاثة.

ومن أبرز أعماله لهذا العنصر لوحتان: إحداهما استطاع أن يفرغ أرضية العناصر ثم يضع من خلف المعدن زجاجاً شفافاً من اللون الأزرق هو بمثابة البيئة والمناخ الذي يعيش فيه هذا السمك (شكل ١)، وهذا أيضاً نرى أن الفنان لم يبق جامداً عند استخدامه لخامة النحاس، بل زاحج في هذا العمل، بل في كثير من الأعمال، بين خامة الزجاج والنحاس والحديد والخشب، وهذا ما يعكس عصارته فكر، بكيفية لا يندرج معها تصنيف هذا الفنان تحت فن المعادن فحسب.

ومن الأمثلة الأخرى التي تؤكد ذلك لوحة جدارية يمكن أن تمل قطعي للجدار، فيها، أيضاً، عنصر الأسماك في ثلاث مساحات: الأصفر والأحمر والأزرق، مستغلاً بذلك الفراغات ما بين الأشكال. وقد استخدم الفنان هذا السطح ومن خلفه الإضاءة، فبدا لوحة مصورة بالزجاج والدرجات اللونية مع مستويات المعدن المختلفة باعتباره نحتاً يحددها من الخارج منظومة للأشكال الهندسية تبدو كأنها بالحديد ذي اللون الأسود. وهذا يظهر أن الفنان يستخدمها بوصفها معلقاً جدارياً يستخدم فيه الإضاءة الصناعية، ويمكن، أيضاً، أن يوضع في فتحة معمارية إذا ما توفر عنصر الضوء، فيها؛ فهو يشكل بالضوء كما يشكل اللون، كما يشكل بالمستويات الثلاثة في خامة النحاس. (شكل ٢) يوضح ذلك.

ومن العناصر التي استخدمها، أيضاً، الفنان بصورة واضحة: الكتابات، والكتابة هي عنصر اتصالي يترجم به الإنسان ما يجيش في نفسه؛ لهذا، فإن الكلمة، أحياناً، عنده تكون عنصراً مشكلاً في حد ذاتها أو مع غيرها من العناصر الزخرفية المختلفة، وله في هذا جماليات، وفي ذلك جماليات أخرى. واستخدامه للكتابات لا يخضع لقاعدة من القواعد، كخط الثلث أو النسخ مثلاً، بل استخلص تشكيلاً جمالياً خاصاً به من خلال ما ترسخت عياده وفقاً لما شاهده في العمارة العربية الإسلامية، وتمتاز كتاباته بالسلاسة والطلاعية والمرتوة، تارة يبدو فيها تأثير الخط المغربي، وتارة أخرى نرى الخط الأريحاني، وتارة أخرى نرى خط الثلث، ولقد حاول

إيجاد العلاقة ما بين الفراغات، وإيجاد تشكيل جمالي ينشأ بين الحروف وبعضها، وبين الكلمات وبعضها، يستخدم النقط والإعجام، لا لكي تقرأ الكتابة، ولكن باعتبار ذلك تشكيلاً جمالياً في الفراغات بين الحروف وفقاً لشكل المساحة، فخرى العبارة الواحدة مرة على دائرة، وهي العبارة نفسها على مربع أو مستطيل أو قطع ناقص وغيره من الأشكال مما يبين الطلاقة عنده في تكيف الجملة الواحدة على مساحات مختلفة. وتبني الطلاقة، عند علماء النفس، القدرة على عمل أكبر قدر من الأفكار حول نقطة واحدة، وهذا ما نراه في لفظ الجلالة؛ حيث قام بعمل العديد من التشكيلات الجمالية بخامة النحاس لجيبج من موضوع الطافة وعلاقته بالإبداع عند الفنان؛ فليس هناك شكل مستطيل من شكل أو مستخرج منه؛ بل كل هذه الأشكال، والتي تقارب الشمسين، تختلف عن بعضها في الحجم والمعالجة والمساحة والمستويات والأساليب للتكيفية كما هو واضح في شكل (٣، ٤).

والعناصر الخطية والكلمات التي استخدمها ينتقيها مناسبة للمضمون أو الموضوع، فاستخدم على سبيل المثال «وجعنا من الماء كل شيء حي» مع العناصر البحرية كالأسماك، ثم استخدم «طوبى أبابيل» مع الطائر الضخم الذي يترجم قصة أصحاب الفيل، واستخدم، أيضاً، «عليك اللهم ليوك» في موضوع الحاج عرفه، كما استخدم «فمن شهد منكم الشهر فليصمه» مع الأهلة التي تظهر في السماء في شهر رمضان المعظم.

ومن العناصر التراثية، أيضاً، التي استخدمها الأهلة، والتي تميز البيئة العربية والمصرية الإسلامية؛ حيث صفاء السماء وسكون الليل ويظهر النجوم المخالفة كاللآلئ مع الهلال الذي يحرك وضعه، فتارة نرى فتحته إلى أعلى أو إلى اليمين أو إلى اليسار وتارة يختلف شكله ليقرب من الاستدارة؛ كل هذه الأشكال استخدمها من عبق البيئة الإسلامية في كثير من اللوحات، (شكل ٥).

والعناصر التراثية عنده لا تنتهي، لكننا نختلصها بعنصر شهير وواضح وهو الشجرة؛ حيث تعني الشجرة أنها ضاربة بذورها تحت الأرض ولها ساق فوق الأرض وبها فروع وأوراق ثم ثمار، واستخدم الفنان هذا العنصر في لوحة سماها الأمومة؛ فالأمومة، (شكل ٦)، لا تبني على فراغ لأن من لا حاضر له لا حاضر له؛ فالأمومة لها أصول، تماماً، كالجذور التي تحت الأرض، لا تراثاً أبعدنا كذلك أجدادنا وأجداد أجدادنا؛ نحن نتاجهم ولم نرهم، والساق عنده تمثل الإنسان الحاضر الحي الذي يتفاعل مع حركة الحياة، ثم إن هذا

الخالق، شكل (٧)، وتارة أخرى يجعلها قوية. غير محتملة الرؤية كما نراه قد صورها في المجسم الخثي « طوراً أبابيل، » فهي تشكل عنده، حسب موقعها من الموضوع أو المضمون .

ومع كثرة العناصر والوحدات المستخدمة سواء أكانت نباتية أو كتابية أو هندسية أو مزج بينها إلا أنه لهذا الفنان موقفاً تجاه التشخيص؛ حيث لم ندر في لوحاته أن استخدم الشخص محوراً لعملياته الإبداعية . ولعل دراسته للفن الإسلامي وتأثره بالحديث الشريف « دع ما يريبك إلى لا يريبك، » وحيث إن هناك حماسية في الفن الإسلامي من تصوير الأشخاص، لذا لجأ الفنان إلى إبعاد هذا العنصر من على ساحة عناصره وذهب إلى المجردات والرموز والأشكال الهندسية والتزيينات وما إلى ذلك إلا أنه في نهاية حياته قد هزته مجريات الأحداث في البؤسة الهرسك والمعاناة الإنسانية لشعب أعزل، ومثأراً بهذا الموقف قام بعمل لوحة فريدة ووحيدة فيها عنصر الوجه الآدمي؛ حيث تمثل هذه اللوحة وجه سيدة في بؤرة النظر حيث تستقر عين المشاهد لرؤيته وكأنه يستلجده به ويستصرخه، وعلى جبهة وجبين هذه السيدة طقات الرصاص التي تخترق جمجمتها والدروع تسيل من عينيها، وأسفل ذقنها مجموعة من الأطفال على هيئة قنوس، ويعلو الرأس لفت الجلالة بمسويات مختلفة. وكان هؤلاء الأطفال يستصرخون بالله مرددين هذه المستويات التخيلية التي لجأ إليها الفنان وكتب الآية الكريمة المناسبة لهذا الحدث الجلل « حسبى الله ونعم الوكيل ، شكل (٨) .

وعلى سبيل المثال لا سبيل الحصر، اللوحة شكل (٩) التي يظهر فيها شكل المثلث يتصدر للوحة وكأنها الجبل، بل هي بعينها الجبل، لأنه حاول أن يربط بين الشكل والمضمون والموضوع؛ فحكمة الشعر وشعر الحكمة، والاثنا عشرية، اجتماعان في هذه اللوحة؛ فأراصر الصلة الوثيقة موجودة بين الشكل والمضمون والموضوع؛ الجبل الراسخ الذي يتجه بقمته إلى أعلى، الخط الأفقي الذي يتوازى تقريباً مع خط الأرض، يعطى رسوخاً للمثلث بغض النظر عما تشكله هذه الكتلة أو تقوله، هذا من الناحية الإنشائية أو البنائية أو ما يسمى عند المعماريين ب Lay Out أو عند الفنانين بالبقعة التي تواجه الإنسان قبل أن يدخل في تفاصيلها. والمثلث، دائماً، شكل أقرب إلى الحركة؛ يلي الدائرة، لأنه إذا وقعت عينك على إحدى زواياه لا بد أن تسير العين مع هذا الخط ممياً أو يساراً إلى قمة المثلث، والمثلث الذي اختاره بزوايا مستقرة تكاد تقترب من الثلاثين درجة مما يعطى وقاراً واستقراراً داخل هذا المثلث حاول أن يشكل مجموعة من التشكيلات؛ هذه

الإنسان وهو يعيد حركة الحياة تخرج من أنزعه، أى من فروعه الكثيرة من الفروع الأصغر؛ حيث إن اليد في الإنسان تتمثل فيها القدرة التي تترجم الخلق والإبداع الناتج عن تصور وخيال الفنان فتبدو هذه الشجرة التي عبر عنها بالأسرة بوصفها منظومة من منظومات الحياة؛ بل هي الحياة كلها إذا اعتبرنا أن الإنسان هو محور حركة هذا الكون. وللشجرة عنده مدلول يمثل آل البيت الأكرمين ومن يتناسل منهم لذلك ترجم الفاطميون، في معظم أعمالهم، العناصر النباتية المستمرة التي تهمى وراء بعضها استناداً إلى سلسلة آل البيت الأكرمين والذين عرفوا بحبهم الشديد لآل البيت، فالفنان على متولى يحاول إيجاد العلاقة بين هذا المضمون؛ بين الأسرة الصنارية بجذورها إلى عمق هذا الشعب المصري، كما أنه هو ذاته صنارياً بجذوره إلى أسرة من الأسر العريقة .

وفي نهاية المطاف الاستلهامى لورحات التراث يكاد يكون قد استقر على للتشكيل بعنصر الطائر؛ وعنصر الطائر وإن كان، أيضاً، مستخدماً منذ عهد الأسرات والفن البدائي وحتى الفن الحديث إلا أن الفنان على متولى كان يرى في الطائر أنه يعبر عن الروح لأن هذا الطائر يسبح بجناحيه في السماء محلقاً هنا وهناك، وطيوره لا تخضع لشكل طائر محدد كطائر البليغ أو البهجة، ولكن يغلب على طيوره أنها تقترب في التشكيل من عنصر الحمامة . لعله، هذا، يذكرنا بقصة سيدنا نوح - عليه السلام - حينما أُنْتُت له الحمامة وفي فمها غصن الزيتون فاستقر بسفينته على الجودي وبدأ حياة جديدة بجنانه نقية صافية. ويتوازي ويتطابق مع هذا الرمز. رغم البعد المكاني والزمني، ما يذكرنا بهجرة النبي - صلى الله عليه وسلم - من مكة إلى المدينة؛ حيث استقر بالغار وبأضحت الحمامة ونسج العنكبوت ولم يزل أهل الكفر منه هوصاحبه شيئاً؛ لهذا أيضاً كانت الحمامة علامة السلامة واللجأة ورمزاً للهجرة وبده مرحلة جديدة . ومن هنا، نجد أن الحمام، الذي استخدمه في العصر الحديث بيكاسو وغيره، مرجعه ومردّه إلى سيدنا نوح عليه السلام؛ فهو رمز السلام وهو رمز الأرض الطيبة وهو رمز بداية الحياة الجديدة. وقد كان هذا العنصر واحداً من أهم العناصر التي صاغها في كثير من لوحاته في الفترة الأخيرة ربما ارتكز إلى الآية الكريمة «وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه، لذلك نرى هذه الإشارة، في القرآن الكريم، توضع أن الطير، هنا، لا يمثل الطيور في الطبيعة، ولكنه كائن من نوع آخر؛ تارة تبدو هذه الطيور رفيقة ودبية ماثلة، وتارة نراها متبخررة مستعرضة جماليات تشكيلها، خاصة في الصدور والأجنحة والذيل، وكأن هذه الحمام طابوس تتجلى فيه عظمة

الحفر البارز، يجتمعان في وقت واحد في لوحة واحدة. العلاقة العضوية، أيضاً، بين رأس هذا الجمل وتشريحه، والفتحات التي بداخل الرأس، السمدة من الجمجمة إلى العلق. أيضاً نرى أن الحروف والكلمات تثور إلى ذلك؛ فخطها الخارجي يتم أو يدل على أن تحت هذا الجسد الذي يبدو ناعماً وطرياً شيء صلب وقوي.

الورقة في مضمونها هي امتصاص لرحيق التراث، وليست اجتراراً للتراث هذا بصفة خاصة، وأيضاً بصفة عامة. الفنان، هنا، لم يستخدم قاعدة الكتابة؛ فهو له قاعدة خاصة به لا ينكرها أي إنسان فهو لا يبتذل عن غيره وهذا في صالح الفنان .

يرلاحظ أن للجبل المسمى برفات يسمى أيضاً جبل الثور، والملاحظ والمتأمل لهذا الجبل، رغم أنه من التشكيل بمعدن النحاس، إلا أن الفنان قد توصل إلى إبراز الثور من خلال هذه القطعة المعتمة وهذا الجبل الأجل. ورغم أن أرضية الورقة ناعمة، نوعاً ما، ملامسها هادئة والجبل خشن أجش، نرى أن هذه المستويات في الجبل تكاد تكون بمثابة وحدات إضامة صغيرة لتطور للوحة، ولعل هذا أحد الجوانب التعبيرية التي أحب أن يبرزها، وأستخدم في هذه الورقة الجدارية عبارة «ليك اللهم لييك» ولفرقها كلمة عرفة، وهذا بين ارتباط الكلمة بالحدث زماناً ومكاناً وهو من أهم ما يتميز به هذا الفنان .

ومن أهم أعماله : العمل النحتي المعنون بطير أبابيل . وهو من مقتنيات متحف الفن الحديث . شكل (١٠) ؛ حيث نرى تأثير القصص القرآني الذي ترسخ عنده منذ الصغر ويحيى أروانه زمانه فهذه وجدانه هذه القصة ؛ فبدأ بعمل هذا الطائر الضخم الذي يبلغ مترين في الطيبة طولاً ويرتكز على محور متحرك من منتصفه، يستطيع الإنسان بهذا المحور المتحرك أن يدفعه بيديه ليراه من أية زاوية ومن أي اتجاه . على جسد هذا الطائر العنيفة الضلع مجموعة من الطيور التي يبدو فيها الجلال والجهربوت؛ لأنها أنتت من عالم الجربوت وأرجلها كأنها أيد تمسك بجعارة وحصى من سجل فترمي بها أهل القلي؛ حيث يتساقطون صرعى أسفل قدم هذا الطائر، وعلى قاعدة هذا التمثال هؤلاء الأشخاص صرعى ليس فيهم حياة؛ يؤكد الفنان أن القوة الإلهية لا يمكن أن يقف أمامها أي كائن من كان، وأما الطائر يمكن أن يكون وديعاً ويمكن أن يكون عنيداً، وهذا التباين الشديد واضح في معالجة المساحات والمستويات التي ترتفع وتنخفض بسرعة ليس فيها تهديد أو انتقال بسيط؛ لأن الموضوع جلل؛ فيه الجانب الدرامي أكثر من الجانب

التشكيلات تأخذ شكل رأس الجمل والعلاقة أيضاً ليست بعيدة بين شكل الجمل وشكل الجبل؛ الجبل موجود في الصحراء في البيئة العربية، وعرفات، على وجه التحديد، ذلك الجبل المعروف الذي تمارف عنده سيدنا آدم مع السيدة حواء؛ فتمة علاقة وثيقة ما بين شكل الجمل والجبل فكلاهما من مكان واحد يتوأم فيه هذا الكائن العسور الجلد؛ حيث يمتلئ به العرب ويسافرون به مسافات طويلة دون أن يكل أو يمل. هذا الشكل فيه علاقة جميلة تتمثل في تحديد رأس الجمل هذا التحديد لم نعهده من قبل، فكلنا يدرس للتشريح ويحاول أن يحلل هذا الرأس بما هو في داخلها، أما الفنان الدكتور على مغولي فقد صاغ صياغة جديدة لحل رأس هذا الجمل داخل هذا المثلث المعروف، ومن المعروف علمياً أن الدائرة إذا وضعت داخل مثلث فإنها تقدر الحركة والانقباض، وهو قد أعطى الأهمية للتصليبية الدقيقة التي بداخل هذا المثلث أو بداخل هذا الهرم أو بداخل هذا الجبل على هيئة دائرة ويسط في أشكالها بحيث تغدو تشكيلات كتابية غير معقدة، سلسة القراءة ولعل الإنسان يرى كلمة عرفة واضحة جليلة تبدأ من اليمين إلى اليسار في حركة كوكبية كأنها أياض أو أذرع، فيها الحلو، تلف حول الكشآت كلها، فجمعها مع بعضها، تارة تطوها وتارة تهبط من تحتها فهذا عرفة مركز للوحة يتمركز داخل المثلث ويتمركز الدائرة أيضاً ويتمركز داخل الدائرة أخرى أصغر، في نظري أيضاً هي مفتاح للوحة وفيها الغاء، وربما كانت فاء الفتح هي فاء عرفة التي تقرب من رأس المثلث وتقرب من ضام الدائرة، الأشخاص يرفعون أكف الضراعة إلى السماء، وهذا شيء جلبي واضح لا تخطئه عين المشاهد الصغير أو الكبير في عرفة حيث يجتمع الناس في هذه المناسبة الدينية مرة واحدة كل عام آمليين أن تقبل دعواتهم فخرى أن هذه الأذرع مشدودة والروس مشدودة إلى السماء سواء أكانت في القمة أو في القاعدة .

نعود مرة أخرى إلى الجمل فنجد أن رأس الجبل تبدأ من اليسار إلى اليمين، فكان الفنان يريد أن يقول إن هذا الجبل حينما تقف عليه يحمر السيئات، وهي في جهة اليسار، وينجه إلى اليمين جهة الغفران .

وأرضية الورقة لا تخلو من التشكيل، وإن بدت مسطحة، إلا أن هذا التسطيع توجد عليه بعض التأثيرات العميقة نسبياً وليست عميقة بالدرجة التي تخل بالشكل الجمالي الموضوع للوحة، واللوحة تجمع بين قيم النحت الزليفي والبارازليفي في آن واحد؛ لأن تشكيل الحروف يجمع بين الاثنين الزليفي والبارازليفي . وهناك الحفر الفائز وهناك، في الوقت نفسه،

النفى. وفي نهاية التمثال وعلى قاعدته نراه وقد وضع اللون الأحمر للقيام في المساعدة إشارة إلى سيلان الدماء من الأشخاص الذين أصابتهم حجارة من سجيل؛ هذا الموضوع، على وجه التحديد، اقتلته الدولة ليمثل بحق واحداً من أهم أعماله التي ترى من جميع الجهات، فتعالج معالجة صعبة تبرز القيمة الحقيقية للإبداعات هذا الفنان .

هذا جزء بسيط يلقى الضوء على حياة واحد من فرسان الفن التطبيقي وتشكيل المعادن، رجل عنا في الثالث والعشرين من شهر مارس عام ١٩٩٥ بعد أن عاش حياة مليئة بالكفاح والعمل المتواصل والصبر للوصول إلى تقنيات العمل مجيداً تشكيل المعادن بكافة أنواعها ومبدعاً فيها غير باحث عن شهرة أو مجد؛ حتى إن مرسمه امتلأ بالعديد من اللوحات والأعمال الفنية الرائقة، التي زادت عن المئة عمل. رجل فناناً على متولى بعد أن أقام معرضه بالكلية الأم التي تخرج منها وكأنه يودع الحياة عند مصدر علمه .

وهذا المصال يلقى الضوء على جانب واحد، فقط، من جوانب فنه الممتد في التصميم الصناعي للأثاث الحديدي والمعدني الذي يشارك بجهد كبير في العمارة الداخلية، له مساح رباغ لا يذكره أحد ، وكذلك عشقه لوحات ووسائل الإضاءة المعدنية على اختلاف أشكالها وأحجامها كمصنوعات في الفراغ أو معلقات جدارية، وهذا يمثل محوراً ليس يسيراً من جوانبه الإبداعية . وأما المحرر الأخير فهو فنان مصمم والفن شيء والتصميم الصناعي شيء آخر، فإذا ما تحدثنا عنه بوصفه مصمماً نجده محكوماً بأسس وقواعد واقتصاديات ومناخ وثقافة على عكس الفنان الحر الذي يشكل، دون أى قيد أو شرط، من تذايبات الذاكرة أو التصور أو الخيال .

والجانب الأخير هو أخطر جانب في حياة الفنان المصمم لأنه دخل جميع التخصصات والمراحل والأساليب كلها .

ولقد كتب عن الفنان الكثير من المتخصصين ومحبي الفنون وعلمهم:

- الأستاذ الدكتور/ محمد محمود الجوهري /رئيس جامعة حلوان، والذي وصف أعماله بأنها أعمال فنية معجزة، صاغ من خلالها شعراً حياً متدفقاً من المعدن الثقيل، ويعتبر عمله إعجازاً تجلى فيه الإيمان العميق والفكر المطلق والمهارة الفنية الفريدة .

- الأستاذ الدكتور/ أمانة الباز قال عن الفنان: إنه صاحب موهبة استثنائية وقدرة فريدة على تحويل المعادن إلى أشكال

فنية بالغة التركيب والتعقيد والبساطة في آن واحد، كما أكد ضرورة الاستفادة القصوى من هذه الطاقة الإبداعية العظيمة .

أما الأستاذ الدكتور/ عماد علام - عميد كلية الفنون التطبيقية - فقد وصف أعمال الفنان على متولى بأنها أنغام معدنية، تظهر إمكاناته الفنية في التصميم وسلاسة التشكيل، والسيطرة الكاملة في معالجة الكتلة والفرم، ومهارة فائقة في التفاهم مع خامات النحاس بأسلوب فريد رغم صعوبة تشكيله وتشطيبه، وتتمس أعماله بالأصالة والتاريخية وارتباطها بالتراث الحضاري في إخراج فني متميز .

كما يحل الأستاذ الدكتور/ سعيد خطاب أعمال الفنان على متولى بأنها تتحدى على الأتى:

١ - الجانب الإبداعي، والذي يرقى في أعماله إلى درجة من العشق التصوفي .

٢ - الجانب الوظيفي، والذي يضيء على أعماله سمات الفن التطبيقي، الذي يجمع بين الجانب الإبداعي والجانب النفى .

٣ - كيف استطاع هذا الفنان أن يتعرف على أسرار الخامة التي يتعامل معها ، وهي خامات المعادن وأن يحترم خصوصيتها وأن يتعامل معها في حنو ورقة، أو في قوة وصلابة دون أن يتعالى عليها أو تسيطر عليه .

ويقول الأستاذ الدكتور / حسين الجبالي - نقيب التشكيليين - إن فناننا القدير لم يقتصر عمله على الإبداع الفني من أجل الفن فحسب ؛ بل اتجه إلى مجال التدريس في مستويات التعليم المختلف؛ بطور ويخطط لكي يعطي عصاره خبرته وعمله الغزير، فقام بالتعريف بالأساليب المتطورة في هذا المجال وتأسيسها؛ وما هي تلاميذه في كل المجالات يهتدون بصماته وخبراته وأصالة .

إذا كان الفنان القدير له إنجازاته في مجال التعليم، فإن هذا له بصماته وعلاماته المضيئة والشمعة في تنفيذ أعمال النحاس في بعض المعالم التاريخية بالقاهرة والإسكندرية والولايات المتحدة الأمريكية . كما وصف أعماله بأنها فن منفرد يدمج من شخصية تعتمد على أمرين مهمين :-

١ - الجذور الثقافية والحضارية التي نهل منها الفنان مع تفرد الكمال وتميزه .

٢ - السيطرة الكاملة على تلك التقنية ، بالرغم من صعوبتها البالغة، حيث إنه يملك قدرة رائعة على امتلاك أدواته بسحر وإقتدار، فنجده يتعامل مع معدن النحاس لإثراء السطح؛ حيث يحدث مزيجاً رائعاً بين الشكل والأرضية .

• وقد سجل الأستاذ الدكتور / طه حسين، عميد كلية
الفنون التطبيقية الأسبق، الكلمة التالية في زيارته لمعرض
الفنان على متولى قائلاً :

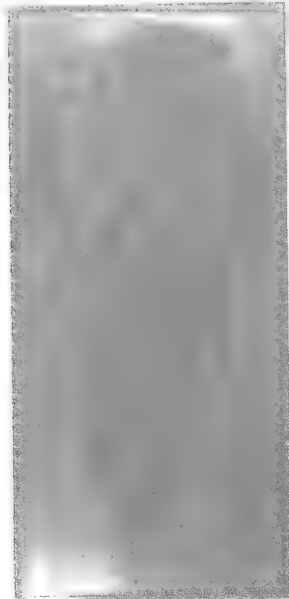
« عايشت فنك وتصادقنا، ويبدو أن هناك الكثير للغماض
لديك؛ فأبداعك الجديدة كانت هي الغائبة عني. وقد سعدت
اليوم لاستكمالك هذا الجانب الذي أضاف لى الكثير وتعاشت
فيها مع على متولى الصديق المبدع. ولا تميز هذه الكلمات إلا
عما لديك من صدق لفنك الذى بدأ فى التوارى فى مصر..
ونرجو أن يفيق الزملاء على هذا التفوق وعلى هذه الرؤية».

والفنان على متولى حيثما يعايش إبداعه الفنى
إنما يعايش واقعاً ملمسه هو ويدرك دلالاته إدراكاً
عميقاً يتلاقى فيه الوعى مع الوجدان؛ فهو يرى فى
المعادن مادة ذات شخصية متميزة، فالمعادن عنده

كما يقول: «يعد مجال المعادن من التخصصات الثرية
المعمرة، وذات شخصية متميزة، ليست سهلة التشكيل، ولكنها
تحتاج إلى طواعية وإدراية ومعايشة لخاصاتها حتى يتمكن
الفنان من تشكيلها والإبداع فيها. والمعدن مهنة أحد الأنبياء
السابقين، سيدنا داود عليه السلام، وكانت معجزته أن «لأن له
الحديد».

والفنان على متولى حينما يشكل مادة عمله إنما يشكلها فى
تكوينات متميزة ذات طابع خاص تعبر عن حالة الصوفية
التي كان يعيش فيها، ويشرب بمكونات المادة إلى مضامين
روحية تحول المعدن بدقة ورشاقة صياغته إلى لوحة تتطلع
إلى عالم من الشفافية الصوفية، فتجرد المعدن الصلب من
صلابته، ليتحول إلى رؤية تجريدية تعبر عن فكر ووجدان
الفنان فى سلاسة وصياغة فنية متميزة.

شكل (٦)





خطورة المزج فى الموسيقى العربية والتأكيد على أصالتها

د. فوزى محمد الشامى

عقد بمدينة دمشق فى مارس (آذار) الماضى من عام ١٩٩٥ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربى للموسيقى، التابع لجامعة الدول العربية، الذى افتتحته الدكتور نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية. وقد انشئ هذا المجمع لأجل العناية بشئون الموسيقى، وعلى الأخص تطوير التعليم الموسيقى وتعميمه، ونشر الثقافة الموسيقية، وجمع التراث العربى والحفاظ عليه، والعناية بالإنتاج الموسيقى الغنائى العربى والنهوض به.

المنوطة باللجنة هى إصدار مجلد يتناول بالتفصيل تاريخ المجمع... ثم لجنة التراث التى أكد تقريرها على جدية الاهتمام بإقامة مركز لدراسة الفنون الشعبية فى الأردن.

بعد ذلك، تحدث ممثلو البلاد المختلفة عن النشاط الموسيقى فى بلادهم؛ فتحدثت الأستاذة رتيبة الحفنى (مصر) نائب رئيس المجمع عن نشاط فرقة الموسيقى العربية، وفرقة أم كلثوم التابعة للمعهد العالى للموسيقى العربية... ومن السودان أعرب الأستاذ الماحى سليمان العوض عن تفاضله بما تشهده الحركة الموسيقية فى السودان من اهتمام متزايد تمثل منذ تأسيس الفرقة القومية للغناء والموسيقى فى العام الماضى... وأشار مندوب دولة الإمارات الأستاذ عيد الفرج

كان المحور الرئيسى للمؤتمر حول (خطورة المزج فى الموسيقى العربية والتأكيد على أصالتها). بدأت جلسات المؤتمر برئاسة السيد حسن العريفي (ليبيا) الرئيس الحالى للمجمع. وفى الجلسة الأولى تم قراءة تقرير أمانة المجمع الذى ألقى الضوء على المرحلة السابقة منذ انعقاد المؤتمر الأول للمجمع عام ١٩٧١ فى مدينة (طرابلس). ثم تحولت الجلسة للاستماع إلى تقارير اللجان المنبثقة عن المجمع، وهى: لجنة الفنون الشعبية التى دعت إلى إنشاء المكتبات الخاصة، والعمل على إقامة متحف خاص بالفنون الشعبية، وتشجيع الدراسات الأكاديمية حولها... ولجنة الدراسات التاريخية التى أشارت فى تقريرها إلى أن الأمور

اليوم من ترد يرجع إلى تحكم عدد قليل من المؤلفين والممثلين فيما ينتج بالأسواق.

أما البحث الذي تقدم به الدكتور فتحى الخميسي معهد الموسيقى العربية (مصر) تحت عنوان «مفهوم المزج بين تارفين»، فقد تناول فيه نواحي المزج التي أحدثها العرب على الأتراك والإيرانيين وسواهم، ليس في مجال الألحان فقط بل الآلات الموسيقية، أيضاً، مثل العود الذي أخذه عن العرب الإيطاليون والفرنسيون، ووضعوا له التدرجات المناسبة له وتعداها إلى المانيا وأسبانيا.

وبناءً على ما عرضه د. الخميسي، وما تناوله بعد ذلك حديث الدكتور نبيل الخراس جامعة اليرموك (الأردن) حول التراث الموسيقي، عقب الدكتور فوزي محمد الشامي (كلية التربية الأساسية بالكويت، ووكيل معهد الكونسرفتوار السابق بالقاهرة) بطرحه للتساؤلات الآتية وطلبه مناقشتها لتحديد ماهية التراث... فهل هو الموسيقى المنبثقة من وسط الجزيرة العربية قبل وبعد ظهور الإسلام، أم هو ما جاء بعد الاحتكاك بالأتراك والفرس، أم هو ما نتج بعد فتح الأندلس، أم بعد ما تم من مزج خفيف في بعض البلدان العربية مع الموسيقى الهندية وموسيقى الزنوج في إفريقيا، أم هو ما جاء بعد احتلال الاستعمار لأجيباً، أم هو كل ذلك مجتمعاً؟

وحول الحديث عن التلخت الشرقي التقليدي المكون من المثنى وخمسة غازلين (عود - قانون - ناي - كمان - دف) وما ألت إليه الفرق الموسيقية اليوم من أعداد كبيرة... فيرى الدكتور سنامي نصير معهد الموسيقى العربية وقائد فرقة أم كلثوم (مصر) أن الأعداد التي وصلت إليها الفرق الموسيقية المعاصرة هي ضرورة فنية لا بد منها.

وفي بحث يحمل العنوان نفسه للمؤتمر تقدم به الأستاذ باسم حفا بطريس (الأردن) تضمن آراءه في واقع الموسيقى العربية اليوم لقادة الفكر الموسيقي العربي في المكتبات الثقافية وبالأخص التي أقيمت تحت مظلة المجمع... وتحدث الأستاذ إبراهيم درويش المصري مروجاً بحثه الذي جاء تحت عنوان «التراث الموسيقي العربي الإبداع»، والذي أكد فيه أن شروط التدوين العلمية للموسيقى العربية تفرض على أدياء النغم أن يعرضوا فروع النص والبديع والبيان وبناء الجمل وإعرابها، وعلى أدياء الكلمة أن يكونوا ذوي خبرة بقواعد الموسيقى والتعرف على أساليب التعبير الجيد في اللحن والبناء الموسيقي المثين.

وفي المداخلات والمناقشات اقترح الأستاذ محمد كامل

إلى تزايد الاهتمام بكل ما يحتاجه الفن للموسيقى في بلاده.

ثم تحدثت الدكتورة سمحة الخولي الأمين السابق للمجمع وعميد الكونسرفتوار ورئيس أكاديمية الفنون الأسبق (مصر)، فتناولت مختلف أوجه النشاط التعليمي بالمعاهد الموسيقية بإكاديمية الفنون مشيرة إلى ضرورة التعاون بين المجمع وأكاديمية الفنون، وبالتحديد فيما يتعلق بالدراسات المتخصصة في مجال التدوين الموسيقي والتطوير الموسيقي وأهمية دور المبدع إلى جانب دراسة اقتصاديات الإبداع فيما يخص حقوق النشر، كما حثت على الاهتمام الواجب بالمسرح الغنائي. وبلغتها انتهت الجلسة الأولى.

ثم توالت الجلسات التي تونقت فيها البحوث... فقدمت الباحثة حنان أبوالمجد (كونسرفتوار القاهرة) بحثاً بعنوان «أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقى الشرق والغرب» موضحة فيه أهمية التفاعل بين الحضارات، وأن المزج المتبادل بين الشعوب مسألة حتمية لنساء الحضارة الإنسانية.. ثم تناولت أعمال المؤلف المصري جمال عبد الرحيم باعتباره واحداً من المؤلفين القوميين المصريين الذين استطاعوا تحقيق اندماج الفنى بين الموسيقى الشرقية والغربية... أما الباحثة وشا طحوم (كونسرفتوار القاهرة) فكان بحثها بعنوان «التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر» وفيه عرض لبعض الآراء حول حفظ التراث كما هو دون مزج، وآراء تدعو إلى العودة إلى الأصل، وأخرى لا ترى مانعاً من التجديد.

وفي نهاية بحثها ترى أن المجال مفتوح أمام المؤلفين للإبداع، كما يمكنهم انتهاز القوالب التراثية في التأليف أو إعادة صياغتها كما فعل أمويكر خيريت بموشح «ما بدا يثنى».

وفي ورقة العمل التي تقدم بها الأستاذ توفيق الباشا (لبنان) تعرض لما ألت إليه الأغنية العربية في الوقت الحاضر، كما تعرض للموضوع نفسه الدكتور محمد غوانمه (الأردن) في بحثه بعنوان «الثلاث الموسيقي في الوطن العربي»، ويرى الأستاذ الباشا وجوب العمل الجدى للتصدى لما يشوه الأغنية العربية: فيقترح استحداث مكتب لمرافقة النصوص الأدبية والفنية. وعن المخاطر التي تهدد الموسيقى العربية، أيضاً، وضرورة التصدى لها، تحدث الدكتور هاروني عمار (مصر) - معهد الفنون الموسيقية بالكويت حالياً - عن هوية الموسيقى العربية بين التجديد والأصالة... كما أكد الدكتور سعيد هيكال عميد معهد الموسيقى العربية (مصر) على أن ما ألت إليه الأغنية العربية

أما في ورقة العمل التي طرحها المؤرخ الموسيقى المصري الأستاذ محمود كامل فتحدث عن التخت الشرقي ومهمته ورواده، ثم تناول عرضاً لتاريخ المسرح الغنائي وتطور الحياة الموسيقية منذ القرن الماضي وحتى اليوم في مصر. ثم ما آلت إليه الحياة الموسيقية من ترد بسبب الموجات الغنائية الجديدة.

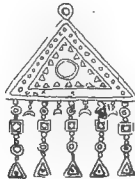
وفي حديث آخر للدكتورة سمحة الخولي عرفت التراث والمقصود به، وبينت أن له جانبين : أحدهما هو الموسيقى الشعبية والآخر هو الموسيقى التقليدية، وأوضحت خصائص كل منهما ثم تعرضت للتحديات التي تواجه الموسيقى العربية في الوقت الحاضر، وبينت أن قضية الأصالة والمعاصرة من أهم قضايا العالم الثالث؛ حيث يواجه تأثيرات كثيفة من الحضارة الغربية، كما تحدثت عن التجديد وعددت تأثيراته الإيجابية.

وأقدم تمكن الدكتورة عواطف عبدالكريم (عميد كلية التربية الموسيقية الأسبق، ورئيس قسم التأليف والقيادة بكونسرفتوار القاهرة) من الحضور إلا أنها حرصت على المساهمة في المؤتمر بإرسال بحثها تحت عنوان «استنباط قواعد كونترابنط لصوتين للمقامات العربية»، والبحث يدور حول استنباط قواعد في إحدى أساليب التأليف الموسيقي المتبعة في موسيقى الغرب لتطبيقها على المقامات العربية بهدف تطوير موسيقانا، ويعرف هذا الأسلوب بفن الكونترابنط، وهو عبارة عن كيفية بناء خط لحنى أو أكثر يصاحب اللحن الأساسى فى العمل الموسيقى، ويكون لكل منهم مسار مستقل له إيقاع ذاتى وبينهم اتصال هارمونى دائم، وينتج عن هذا التقابل تلوين ومزج جميل فى العمل للموسيقى.

القدسى إنشاء مركز لبحوث التربية الموسيقية. أما الأستاذ كامل نديم (يبيبا) أكد أنه لا يجب الإبقاء على الماضى، بل يجب العمل لمعالجة الداء... وأشار الدكتور وليد غليم (مدير كونسرفتوار بيروت) إلى أن العمل الفعلى للموسيقى هو التكليف وهو الرد والجواب. وتصدى بكلمة لقلّة من الأعضاء الذين يمارضون المؤلفين القوميين في مصر وسوريا ولبنان؛ الذين يضعون موسيقاهم الشعبية أو التقليدية في صياغات غريبة... أما الأستاذ جابر على (اليمن) فيرى أن بلده لم يتأثر بالتجديد كما حدث في بلدان عربية أخرى.

وتحت عنوان «علم النفس الموسيقى ومبادئ علم الاجتماع للموسيقى في خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها» كان البحث الذى تقدم به الأستاذ محمد كامل القدسى الأستاذ بالمعهد الوطنى العالى للموسيقى (الجزائر)، والذي انتهى فيه إلى أن عملية تطوير الموسيقى العربية لا يمكن فصلها عن عملية تطوير التربية الموسيقية وفق منهجية مدروسة على مستوى المدارس العامة والتعليم الموسيقى المتخصص.

وفي البحث الذى تقدم به الدكتور فوزى الشماشى بعنوان «المزج في الموسيقى العربية وأهمية النقد في الحفاظ على أصالتها» تناول عناصر المزج التي تناقلتها الشعوب المختلفة منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام حتى القرن الماضي، وكذلك استعرض الإبداعات العربية في صياغات الغرب في القرن العشرين، وأكد أن تجربة المزج هي مسألة تاريخية حتمية. ثم تناول قضية حاجتنا إلى حركة نقدية سليمة وأوضح دورها في تقويم المزج بحيث يكون مزجاً وأصلياً، ويصافى في الوقت نفسه، على الأصالة.



الإبداع الموسيقى فى مصر حتى نهاية القرن العشرين

مديحة أبو زيد

يعد استلهام التراث القومى فى عمليات الإبداع الفنى المصرى ضرورة حيوية، ولا بد أن يرتبط، أساساً، بعملية جمع وتسجيل وتحليل وفرز العناصر المكونة لهذا التراث، وتصنيفها، والكشف عن الخصائص المميزة لكل عنصر وموضوع من عناصر وموضوعات هذا الإبداع، على اختلاف تنوع وتعدد أشكاله.

وللتراث أهمية قصوى فى الموسيقى الشعبية، ولا بد أن يكون هناك استلهام لعناصر الموسيقى الشعبية والتراث الشعبى بعامه فى عمليات الإبداع الموسيقى الحديث، ولا بد أن يكون المستلهم أو الباحث أو الفنان لديه القدرة على توظيف الموسيقى الشعبية فى أعماله الإبداعية الموسيقية وأن يكون - هو نفسه - على خبرة فنية، وتكون موسيقاه متميزة، وينبع ذلك التميز من تراث أمته.

الموسيقى منهم: د. سمحة الخولى، د. عواطف عبدالكريم، د. رتيبة الحفنى، أ. محمود كامل، د. إيزيس فتح الله، أ. أحمد شفيق أبوعوف، أ. عبدالحميد توفيق زكى، أ. حنان أبوالمجد، د. حسن شرارة، أ. صفوت كمال، د. فتحي الصنعاوى، د. راجح داود، د. جهاد داود، د. مارجريت توت، أ. رشا طومو، أ. كريم حرك، د. هدى طعيمة،

كانت تلك هى مقدمة البحث الذى شارك به الأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وهو البحث الذى دار حوله النقاش فى الندوة التى أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة خلال أبريل ١٩٩٥ تحت رعاية الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس، وكان موضوعها «الإبداع الموسيقى فى مصر»، شارك فى الندوة لغيف من المؤلفين والنقاد والفنانين والباحثين فى مجال

عاطف عبد المجيد، أ. أحمد المصري، د. جيهان كامل، د. علفت عياد، د. هدى سالم، أ. على عثمان، د. زين نصار، أ. أحمد أبو العبد، د. إكرام مطر، د. خيرى الملط، أ. محمد الموجى، د. نيهال متيب، د. صافيئاز السلانكى، د. حسام لطفى، وغيرهم. ودارت محارر هذه الندوة الموسعة حول:

الإبداع على النسق التقليدى، استلهام التراث، الإبداع متعدد التصويت، الإبداع الموسيقى فى مصر والمتلقى ووسائل الإعلام، الإبداع الموسيقى فى مصر والطفل، اقتصاديات الإبداع الموسيقى فى مصر.

وكان من أبرز وأهم الدورات التى عقدت ندوة استلهام التراث التى شارك فيها عدد كبير من الباحثين، ومن أهم الأبحاث فى هذا المحور البحث الذى تقدم به الأستاذ صفوت كمال، الذى سبق أن أشرنا لمقدمته، وفيه يقول:

على الباحث والفنان المبدع الحديث أن يحسرف على عناصر التراث الشعبى بشكل جيد، وأن يتأمل قيمته قبل أن يوظفها أو يستخدمها أو يقتبسها، وأن تكون مصدر إلهامه الفنى، ذلك لأن عملية جمع وتقييم موضوعات وعناصر الإبداع الأصلية والأصيلة هى عملية علمية دقيقة، كما أن استلهام هذه الموضوعات أو تلك العناصر فى إبداع فى جديد هى فى ذاتها عملية فنية أكثر دقة وأشد تعقيداً، لأنها تحتاج من الفنان الذى يتصدى لهذا التراث أن يكن على دراية فنية، ذات مستوى عال، إدراك بديع للعمل الفنى الذى يمارسه، حتى يصلح روح الإبداع الشعبى فيما يبدعه، علوة على المهارة الدقيقة فى توظيف هذه العناصر الفنية بأصالتها فى إبداع عمل جديد وأصيل، فى الوقت نفسه، مدرِكاً كل الإدراك أنه يتعامل مع خصائص قومية لها قيمتها التراثية، وأن كل عنصر من العناصر له سياقه الخاص فى البناء الثقافى والاجتماعى للأمم، وأن كل عنصر من هذه العناصر له تاريخ، وأنه إنذار حضارى متوارث بين الأجيال، فى تواصل ثقافى حى، يحفظ للأمة شخصيتها مهما تزعزت أشكال التعبير عن هذا التراث.

فالإنسان المصرى كان، وما زال، منذ آلاف السنين موهوباً مبدعاً فى كل الميادين، وهو ما تشهد به كنوزة التى خلقها لأحفاده، والتى تؤكد أنه كان على أرض مصر منذ القدم أكثر نضوجاً وتنوعاً وثراءً فنياً، وقدره فائقة بلا حدود على الإبداع التلقائى الفردى والجماعى، مما مكّنه من التعبير

عما يجول بخاطرهم، وعن آماله وطموحاته، وذلك كما يقول الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى أستاذ علوم الموسيقى - جامعة حلوان، فى البحث الذى شارك به فى الندوة وعنوانه: «التراث الموسيقى الشعبى بين أصالة الماضى وإبداع الحاضر، وفيه يضيف: إنه على الرغم من الظروف القاسية والضغوط التى تعرض لها المصرى القديم على مدار تاريخه الطويل، وعلى الرغم من قوة وسيطرة المؤثرات الأجنبية الدخيلة التى حاولت طمس ملامحه وتقويض خصائصها الثقافية والفكرية والفنية وقيمتها الدينية، على الرغم من ذلك فقد ظل المصرى القديم معبداً لنفسه وللشريعة، ومحافظةً على تقاليده ومقوماته حتى فى أحلك الظروف السياسية والاقتصادية التى جابهته، معتمداً على عناصر الأصالة الفطرية فيه، وعلى إمكاناته المادية المتواضعة، وعلى تراثه البشرى والفكرى والمعنوى المتوارث جيلاً بعد جيل.

وكما حافظ المصرى، دائماً، على مقومات أصالته عبر الزمان، حافظ، أيضاً، على الخصائص والعناصر الفنية لأغانيه وموسيقاه بطابعها المميز، ولزنها الفريد بين إبداعات وممارسات البشر الموسيقية، وبين إبداعات ماحوله من الأمم والشعوب المجاورة والدول المجيدة كذلك. ومنها ما كانت يبنها وبنيته علاقات ومليدة، ربما، لمئات السنين، فهؤلاء هم أبناء الفلاحين والعمال والطبقات الشعبية فى قرى ومدن بلدنا والصعيد والودية والقنال وبدو سيناء... إلخ. لكل منطقة من هذه المناطق طابعها وأسلوبها وخصائصها الفولكلورية المتميزة والمتأصلة فى أعماق أبنائها، والتى قد تختلف فيما بينها اختلافات متباينة جداً فى بعض الأماكن، خاصة فى النوبة والوحدات ومطروح والقنال؛ ولكنها تندرج تحت الإطار الذى المصرى العام والمأثور للشعبى الموسيقى المصرى الذى يشمل الأغاني والأهازيج والمراميل والملاحم الشعبية والإيقاعات والآلات الشعبية والموسيقى التى تصاحب الرقصات والطقوس الدينية أو للعقائدية كازارز وأغاني المناسبات الاجتماعية والدينية والاحتفالية المختلفة؛ كلها تراكب حياة الإنسان المصرى منذ العهد إلى الحدد، بداية بأغاني الميلاد وتهنين ولعب الأطفال، إلى أغاني الحب والزواج، إلى الأغاني فى الأعياد الاجتماعية والدينية، إلى أغاني العمل، وحتى المراثى والعديد على المتوفين... إلخ. وفيها يعبر الإنسان المصرى البسيط عن مكوناته وأحاسيسه ومشاعره وأمانيه، كما يرفه بها عن نفسه، فريداً رجماعياً، بالصورة التى تشبعه وترضيه. وهى فى مجملها موروث شعبى تنافته الأجيال شغافة، حاملة خبرات وثقافة وفكر وحكمة وفن وإبداع وتقاليد وأخلاقيات

رمال وقيم وخلاصة تجارب وخبرة حياة الأفراد، وذلك إلى جانب الأمثال الشعبية والحكايات والفرايز والأحاجي والشعر الشعبي وكافة الفنون القولية، وأيضاً الصناعات الشعبية والمسرح الشعبي والأزياء الوطنية .. إلخ.

ومنذ أوائل هذا القرن سارعت الهيئات الأكاديمية ومراكز البحوث والدراسات الإنسانية والمعاهد الفنية ومراكز الفولكلور والفنون الشعبية في معظم دول العالم المتحضر، وبعض الدول النامية، بإعداد المتخصصين والدارسين لجمع التأثير الشعبي عامة، والموسيقى خاصة، من أفواه قائله، وحفظه وأرشفته ودراسته بغرض تسجيله وتوثيقه .

وفي مصر قام يوسف جريس وحسن رشيد وأبو بكر خويرت، وعزيز الشوان، وجمال عبدالرحيم، ورفعت جرائه، وسواط عبدالكريم وغيرهم بكتابة أعمال عظيمة ، على مستوى عال من الحرفية الفنية صغفورة أو كبيرة للبيانو، أو الآلات المنفردة، أو موسيقى الحجرة، أو الأوركسترا.. لكرال الأطفال أو للكرال الكبير، وكلها قائمة على أبحاث أوتيمات أو عناصر لحنية وإيقاعية من الفولكلور أو الألحان الشعبية المصرية، فهم بذلك رواد المدرسة الترمية الموسيقية المصرية من المرمقين الدارسين والمثقفين .

أما الرائد السباق لهذه الروح الوطنية الموسيقية بفطرتة وإمكاناته الفردية المبدعة فهو: سيد درويش، ذلك الفنان الذي صاغ واستلهم ولحن أغانيه ومسرحياته من روح أغاني الصال والفلاحين، وأمازيج أبناء الحرف الشعبية والباعة، ومن التراث المصري القديم، وإن لم تساعده الظروف وبمهله التقدر لكتابتها كما كان يأمل في أعمال رفيعة، ولكن قام بإعادة توزيعها، وصياغتها أوركسترالياً، دارسون آخرون. وبخاصة أعماله للمسرحية وأغانيه الجماعية والوطنية مثل: عبد الحليم على، وعبدالعليم نورية، وعلى فراج، وعلى إسماعيل وغيرهم، كما تناولوا واستلهم منها: أبو بكر خويرت، وعزيز الشوان، وجمال عبدالرحيم في أعمال سيمفونية عدة.

لذلك يعتبر التراث الموسيقي (سواء للتقليدى أو الشعبي) هو المصدر المهم والمبع الأصيل للمؤلف الترمي، وقد توارثت شعوب الشرق تراثه الموسيقي بالتواتر الشفوي، ولذلك فقد تعرض لبعض التغيرات سواء بالإضافة أو الحذف، الناتجة عن عملية النقل من جيل إلى جيل، وذلك كما تقول الباحثة رشا على طوم، السعيدة بكتابة الترمية الموسيقية - قسم النظريات والتأليف بجامعة حلوان، في البحث الذى تقدمت به وهو بعنوان "استلهم الألحان الشعبية عدد بعض المؤلفين المصريين

القوميين في القرن العشرين" . هناك وسائل متعددة للتعامل مع هذا التراث لتثمينه بروية جديدة، وهى:

- التأليف الموسيقي الجديد على أساس جوهر ومقومات التراث.

- استلهم الألحان للتراثية أو الشعبية في مؤلفات ذات صياغة وإطار خارجي جديد.

- إعادة صياغة بعض المقطوعات التراثية، وذلك بلغة موسيقية جديدة مع الاحتفاظ بالإطار العام الأصلي للمقطوعة.

ويعد أبوبكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) هو أول من طرق مجال استلهم الألحان الشعبية، وذلك في بعض أعماله الأوركسترالية. وقد اختارت الباحثة عينة من الأعمال الموسيقية لبعض المؤلفين مثل: أبوبكر خيرت - المتابعة الشعبية للأوركسترا مصنف ٢٤، عطية شرارة - الحركة الثانية من كونشرتو العود والأوركسترا، جمال عبدالرحيم - الحركة الأولى من ثنائية الفايولينة والنتشولي. فأبو بكر خيرت هو أحد أعناء جيل الزايد من المؤلفين المصريين القوميين، وأسأله في مجمله كلاسكى البناء رومانسى للطابع، استخدم هارمونيات تقليدية في صياغة ألحان الليريالية، وإن لم تخل من بعض اللامسات السماعية في إطار جنسى الحجاز والكرد. وهو يتميز بقدرة كبيرة على التكوين الأوركسترالى وخاصة آلات الفخ الشعبي.

وهو أول من استلهم الألحان الشعبية المعروفة في أعماله الأوركسترالية مثل: السيمفونية الثانية (الشعبية) ١٩٥٥، والسيمفونية الثالثة ١٩٥٨، والمتابعة الشعبية للأوركسترا ١٩٥٨.

أما عطية شرارة فهو أحد أعضاء الجيل الثانى من المؤلفين القوميين، وهو قريب الصلة بالموسيقى الشرقية التقليدية بوصفه عازناً للكان الشرقى، ويميز أسلوبه، بوجه عام، بالطابع الشرقى التقليدى والألحان السلمية الغنائية، مع استخدام المقامات الشرقية والضرب الإيقاعية. وقد اتجه فى الآونة الأخيرة، إلى كتابة كونشرتوات للآلات الشرقية مثل كونشرتو العود والنتالى.

وقد استلهم الألحان الشعبية في عدد من أعماله منها لحن "حسن يا خربلى الجنية" فى الكونشرتو العربى الأول للكان. وقد ذكر فى حديث مع إحدى الباحثات أنه يستلهم الألحان الشعبية فى أعماله لجذب المستمع المصرى والعربى، الذين لم

الشرقي الأصيل، ذلك الدبع الذى لا يقضب، فجاء معبراً بصديق
عن تراث الأمة وروح هذا الوطن.

وتستكشف الباحثة، من خلال الحوار، أن الفنان عطية
شرارة قد تأثر فى تكوينه الفنى بالشيخ درويش الحريرى
مدرس الموشحات والأدوار فى المعهد؛ والذى تعلم منه
المقامات والضروب. بعد ذلك تأثر تأثراً شديداً
بمحمد عبدالوهاب خصوصاً من حيث تركيب الجمل اللحنية.
ولم يتأثر بالجيل الأول، وإنما فى تأليفه مبدأ السلامة؛ فهو
لا يحب استعمال الهارمونى المعاصر أو التناغم، ولكنه يفضل
أن يكون الهارمونى غنائياً يدعم الألحان الغنائية الجميلة التى

يعتاداً بعد على هذا النمط من المؤلفات التى تستخدم الأسلوب
الغريب.

ويعد جمال عبدالرحيم أحد أعضاء الجيل الثانى من
المؤلفين القرويين وأكثرهم ولماً بخوض التجارب الجديدة.
سافر فى رحلة إلى ألمانيا؛ حيث درس التأليف للموسيقى
بأكاديمية فريبورج، وعندما عاد إلى مصر أسس قسم التأليف
بمعهد الكونسرفتوار وكان أول رئيس له. واستطاع جمال
عبدالرحيم أن يحقق اندماجاً بين تكنيك التأليف الغربى وطابع
الموسيقى الشرقية، وتميز عن غيره بتمكنه من صلعة التأليف
والانكبات الغربية للقرن العشرين، فجاءت ألحانه مقامية يعتمد

فيها على
الأجسام
الكونية
للمقامات
الشرقية. وهو
يبنى أفكاره
الموسيقية على
أساس الغنية
للحنية، والتى
يلمها ويلوحها
ويحورها.
ومصادر
الإلهام فى
موسيقاه
مستوحاة من
الموسيقى
الشعبية
والقليدية

والتاريخ الفرعونى والبهجة المصرية. وقد استلح الألحان
الشعبية فى العديد من أعماله، ومنها ترويمات على لحن شعبى
مصرى، التى كتبها بالبيانو ثم رزعهما للأوركسترات، والتى
استلح فيها للحن الشعبى (الواد ده ماله).

ومن خلال حوار أجرته الباحثة حنان أبوالمجد مع
الفنان التقدير عطية شرارة، فى بحثها الذى تقدمت به للندوة
ب عنوان «تناول عطية شرارة لصيغة الكونسرتو للألات
الشرقية»، استطاعت أن تنقب على أهم مقومات هذا الفنان،
وكيف استطاع أن يطرح فيه ليكون نابعاً من التراث الشعبى

تميز أسلوبه الشرقى الواضح. كما أوضح الفنان عطية شرارة
أن الغرض من استخدامه للألحان الشعبية فى أعماله هو أن
المصريين والعرب، بوجه عام، لم يصلوا بعد إلى درجة تقبل
الأعمال الجديدة المصاغة بالأسلوب الغربى؛ لذلك فهو يلجأ
إلى تطعيم مؤلفاته بألحان شعبية معروفة لجذب المستمع لتلك
الأعمال.

وبالنسبة إلى الصعوبات التى واجهت عطية شرارة فى
الكتابة لألات شرقية توضح الباحثة فى حوارها بأنه وجد
صعوبة فى التأليف لألة الداي فقط، نظراً لطبيعتها الخاصة
لأن المازف يستخدم أكثر من آلة حسب التحويل فى المقامات.

أن الإمكانيات البشرية والمادية متوافرة لذلك وما يقتصنا هو تعديل لبعض المسارات وتحديد لبعض المفاهيم.

إن الفرصة ما زالت سالحة لتجاوز ما قد تكون أملهائه، والتصحيح لل مسار، وإن يكن ذلك إلا بمزيد من العمل والجهد والجدية والمصارحة ونحن على مشارف قرن جديد حتى نلحق بحركة التطور والتحديث العالمي من أجل بناء مجتمع أرقى وأفضل، وأجيال جديدة نسعى، جميعاً، لترسيخ أقدامها وجذورها من أجل التطور والتقدم.

ونقول الإذاعية جهان كامل - مديرة البرنامج الموسيقي في ريقتهما المقدمة للندوة بعنوان «حلقة من برنامج ربيع النغم عن استخدام الآلات الموسيقية الشرقية التقليدية في الإخراج السمفوني من خلال أعمال المؤلفين المصريين»..

من المعروف أن الشعب المصري كان، ولا يزال، أصيلاً في التدقيق الموسيقي، والثابت بهذا الفن تأثرًا فطرياً. فكل طائفة في مصر لها طابعها الخاص، فالملاح يطنى وهو يحدف، والحاصل يهون على نفسه حمل الأثقال بالغناء، والباعة المتجولون يندون وهم يطنون عن سلمهم، ولو أن أحداً مر بحقول القمح والتنان في مصر في زمن الحصاد لامتزت نفسه لتلك الأصوات المنبعدة من قلوب سعيدة تتلجر فيها ينباع الفرح والسرور والرضا.

وهذا الفن الشعبي كانت تملئه الفطرة وتسجله الوراثة جيلاً بعد جيل، ومع بداية القرن العشرين كان في مقدمة التطورات الفنية المهمة الاهتمام بتأليف للموسيقى الآلية البهنة التي تكفلها ألوان تصويرية ومقطوعات وصفية وأنغام معبرة. في هذه الحجرة الإبداعية الخصبة ترعرع الجيل الأول من المصريين مبدعي الموسيقى الكلاسيكية، وظهرت اللبنة الأولى للموسيقى القومية المصرية المؤلفة على أسس علمية. وكان الفيلسوف المصري هو السبع الذي نهل منه هؤلاء الراد وظهرت مؤلفات عديدة في أشكال وأوزان موسيقية مختلفة، مثل: السمفونية والكونشرتو والسنفونات والافتتاحية والستاتية، وفيها استخدموا الآلات الشرقية التقليدية وطوعوها للأسس العلمية.

وأيضاً تحدث الدكتور حسام لطفي، أستاذ القانون المدني المساعد بحقوق بنى سوف، جامعة القاهرة، تحدث باستفاضة حول قضايا حقوق التأليف وحقوق الأداء العلني، وهو موضوع البحث الذي تقدم به للندوة فقال: قانون حماية حق المؤلف موحد في العالم كله، والأصل فيه اتفاقية برن لحماية المصنفات الفنية التي وضعت ١٨٨٦ وعدلت ١٩٧١، ومصر

ظهرت القومية في الموسيقى خلال القرن التاسع عشر في ظل رومانسية جارية يدفعها البحث عن الهوية والحنين إلى الطبيعة وحب الأوطان، وساندتها حركات تحررية وديمقراطية في أوروبا سعت إلى تدعيم مبادئ العدالة والمساواة وترسيخ فكرة الاهتمام بتراث الشعوب.

وكما يقول الدكتور جهاد داود أستاذ علوم الموسيقى بالكونسرفتوار في بحثه الذي تقدم به للندوة: وعنوانه (الموسيقى المصرية والتراث الشعبي): فقد رست قومية القرن العشرين أقدامها بمعرفة علمية لتقديم الجمالية للتراث الشعبي وآفاقه الجديدة وعناصره الشائقة، التي ساهمت في اتساع مجالات الإبداع والتجديد والابتكار الموسيقي، واتسعت لتتجاوز نطاقها المحلي إلى المستوى الإنساني الأشمل مع التقدم العلمي لهذه الوسائل الإعلام والاتصال، وخاصة خلال النصف الثاني من القرن العشرين. فهل لنا أن نتوقف لتعرف العوامل التي صاغت إيديولوجية مبدعي الموسيقى وظهرت في إبداعهم الموسيقي؟

وهل لنا أن نضع استراتيجيات موسيقية ثقافية تواجه بها تحديات القرن القادم من أجل دفع حركة التقدم والثقافة في المجتمع المصري؟ مؤمنين بأن الحفاظ والتحصن بقوميتنا وهويتنا المصرية وتراثنا وثقافتنا العريقة هو السبيل الحقيقي في تحديات المستقبل، مما قد يسفر عنه ما يعرف بالنظام العالمي الجديد، حيث لا وجود فيه للمختلف.

ولاشك أن الجيل الثالث من المؤلفين الموسيقيين المصريين، وهم الذين يحملون عبء التأليف الموسيقي اليوم في نهاية هذا القرن، يملكون من المهوبة والعلم والثقافة ما يواجهون به تحديات المستقبل وتطوير الحركة الموسيقية الثقافية في مصر، ولاشك في إيمانهم العميق بالاستلهم من المبادئ الحقيقية للثقافة المصرية والتراث الشعبي المصري. وقد ظهر هذا، واضحاً، من خلال مؤلفات موسيقية عديدة لم تقل من مفردات، نزداد لها إعجاب يوماً بعد يوم.

والسؤال الذي يطرح نفسه اليوم..

كيف نحقق لمبدعيها أفضل الظروف للتحقق والاستلهم لتراثنا الموسيقي، مع التأكيد على قناعتنا وإيماننا بأن هذا هو المنبع الرئيسي الذي يجب أن يستقى منه كل مبدع موسيقي مصري لدفع حركة التطور الثقافي والاجتماعي والسياسي في مصر؟

وقد تبدو الإجابة على هذا السؤال بسيطة للغاية؛ فهو أمر يتحقق: بمزيد من التعمق والدراسة لتراثنا الموسيقي، مؤكدين

تتمتع بالعنصرية في اتفاقيات أخرى تصب في نهر واحد وهو حقوق الإبداع. فالحماية مروهنة بالإبداع، والإبداع مروهون بالابتكار. والحماية في القانون المصري تحمي كل صور الاستغلال الموسيقي. وقد عدد سياسته صور هذا الاستغلال والعقوبات المقدنة حالة اقتباسها وكيفية التقاضي.

هذا وقد أثرت عدة قضايا موسيقية مهمة حظيت بالكثير من النقاش والجدل بين جمهور المحضون، سواء كانت من خلال الأبحاث المقدمة، أو المناقشات التي ملحت بعد إلقاء الأبحاث، ومن هذه القضايا:

محنة المستمع والإبداع المتعدد التصويت في للموسيقى البهجة، وهو ما طرحته الدكتور سمحة الخولي أستاذ مترغ بقسم علوم الموسيقى بالكرنستفوار بأكاديمية الفنون في بحثها الذي تقدمت به في الندوة، وهو بعنوان: مسار الإبداع الموسيقي المتعدد التصويت في مصر عبر ثلثي قرن، وفيه تقول:

إننا أخذنا في الاعتبار الطفرة والاهتمام للمركز بالهاريونية في الحقب الأولى من هذا الإبداع، ثم اتعلم الإعداد للمتلقي، وندرة فرص التعرف على الإبداعات المصرية (للبوليغرافية) في الجانب البحثي، فضلاً عن أى احتمال لتحقيق الألفة معها. فإن كل هذه السلبات تفسر موقف العزلة الذي يعيشه الإبداع المصري الآن؛ حيث نلصح خطاباً مابهاً بالمقارنة بمرحلة الانتعاش التي شهدتها الموسيقى المصرية في السدينيات في فترة نقطة الوعي القومي، وبعض ظواهر هذا الخط البياني الهابط تظهر بالمقارنة بين ما كان حيثذ وما هو قائم بالفعل. فقد كانت الدولة تشجع هذا الإبداع المصري للمتلقي المتعدد التصويت، وتحصنه، وتكلف مؤلفيه بكتابة أعمال موسيقية، وتدفع لهم أجوراً عنها (وهو ما أخفى تمام الآن)، وتتيح لهم فرص الاحتكاك بالجمهور بتقديم مؤلفاتهم، وكانت، في ذلك الوقت، قليلة العدد، ولم تشكل بعد حركة فنية (كما هو الحال الآن)، وتلصح الجوائز والأسمة. وكانت أجهزتها الرسمية تنظم مهرجانات سنوياً للموسيقى المصرية، وكان هذا كله كفيلاً بحفر مجرى شعور حقيقى في وعى المجتمع لو أنه استقر وأصبح من معالم اللحظة الثقافية المصرية التي تنلزم بها أجهزة الدولة، بدءاً من التعليم إلى الإعلام، مروراً بأجهزة الأداء الموسيقي الرسمية وغيرها. فالذى لا خلاف عليه أن الاحتجاجات النفسية والفنية للإنسان المصري المعاصر تتسع وتتنامى في هذا القرن بما لم يكن في الحسبان، ولكن التعلم والتخفيف الجماهيري والفنى لم يراكبها، فظلت هناك فجوة

خطورة بين الإعداد الذى يتلقاه المواطن المصري وبين الواقع الذى يعيشه، فالتعليم يخرج من مراحل الدراسة العامة وهو يكاد لا يعرف شيئاً عن فون الموسيقى عامة، وعن الإبداع المصري المتعدد التصويت بشكل خاص، ثم تأخذ وسائل الإعلام، وخاصة التلفزيون، في تشكيل ذوق المتلقى وعاداته في الاستماع، فمعرفته بعناصر ليس لها أية وظيفة ثقافية أو ترفيهية، أو قدرة على العناء، حسه ونوقه، حيث لا توجد أية حساسية وامنحة المعالم لتشكيل الذوق الموسيقي وتكوين عادات الاستماع الصحية للمستنيرة.

وقد عرض الدكتور راجح داود الأستاذ المساعد بقسم التأليف والقيادة بكونسترفوار القاهرة، أكاديمية الفنون المشاكل التي تعوق حركة تأليف الموسيقى في مصر من خلال بحثه الذى قدمه في الندوة بالنون نفسه، وتتلخص هذه المشاكل فى..

بالنسبة إلى الموسيقى الشعبية.. نجد أن هناك اندثاراً يحدث في هذه النوعية من الموسيقى نتيجة للتغيرات السالقة في مجتمعنا، فطلى سبيل المثال نجد مثلاً أغاني دورة الحياة الفاسدة بالفلاحين بدأت في الانقراض منذ زحف المدينة إلى الريف، ومنذ بدء ميكة الزراعة، وكذلك دخول هذه المجتمعات في مجال الإذاعة والتلفزيون. وما أحدثه ذلك من تأثير عليها.

وقس على ذلك ما طرأ من تغيرات، أيضاً، على أهل البدو وأهل الواحات والنوبيين وغيرهم. وكل هذا يحدث دون أن يكن هناك أجهزة ثقافية تقوم بحفظ هذا التراث وتحويله بشكل علمى متخصص.

وبالنسبة إلى الموسيقى الغنائية الدارئة أو الشائعة.. نجد أن هذه النوعية لها أكبر نصيب من الاستهلاك والإنتاج معاً. وهذه النوعية لها وظيفة واحدة فقط، ألا وهى التسليه. وهذه النوعية المنتشرة تعتمد اعتماداً كلياً وأساسياً على موهبة السمنى، أو على موهبة المازف، أو على كليهما.

كما أن هذه النوعية تأثرت تأثراً شديداً بمشيلتها في الموسيقى الأوروبية، وبالنسبة إلى التراث الموسيقي العالمى.. فأرى أن الدولة في تبديها لهذا التراث العالمى المتحضر إنما تتبناه بوصفه واجهة حضارية دعالية أكثر منها محاولة للمشاركة والمساعدة على دفع وتشجيع الموسيقى المصرية المحلية. والدليل على ذلك أنه حتى، الآن، لم توضع خطة مدروسة من قبل المتخصصين في هذه الأجهزة الثقافية لتشجيع الموسيقى المصرية المتطورة، سواء عن طريق تمويلها

أو من طريق الاهتمام بهزائفيها أو العمل على توسيع دائرة نشر هذه الموسيقى. ولا يخفى على أحد مدى قلة المؤلفات المصرية نتيجة عدم وجود مثل هذه الخطة المدروسة، التي تتكافئ مع أهمية هذا الهدف الثقافي القومي.

ثم تناولت الدكتورة عواطف عبدالكريم مشكلة الإبداع المتعدد التصويت، فقالت: هذا الإبداع لاقى نجاحاً جماهيرياً، وله مردود مادي، لأنه يحارب أن يخاطب الجماهير حسب مستواها الفني، ونحن لا نقلل من شأن هذا الإبداع، ولكن نقول إن هناك نوعين من الإبداع المتعدد التصويت، وهو الشائع الذي وصل إلى الجماهير واستماعه، ويرتبط بأعمال درامية ومسلسلات وأغان. أما الثاني الذي نتحدث عنه فهو الإبداع الموزن في الشعوب، فلابد أن نضع في اعتبارنا أن الموسيقى سلاح ذو حدين؛ منها ما يخاطب الوجدان عن طريق الفكر، ومنها ما يحارب أن يرضي الشعوب بشكل أو بآخر.

وهذا النوع، كما أرى، لا يمثل الإبداع الموسيقي تمهلاً حقيقياً ولا بد لذلك من محاولة لإيجاد الحلول.. فهل نعود إلى إقامة المسابقات ذات الجوائز المادية؟ وهل يتم هذا في المدرسة أم من خلال وسائل الإعلام؟ وينبغي هنا أن نشير إلى أنه في البلاد الغربية يوجد توازن بين ما يقدم للاستهلاك اليومي وبين ما يقدم للفن.

بعد ذلك تحدث الدكتور زبون نصار رئيس قسم النقد الموسيقي بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، حول أزمة النقد في المجال الموسيقي، وذلك من خلال بحثه الذي قدمه للندوة وهو بعنوان «الموسيقى والإعلام» فقال:

إن الإمكانيات غير المحدودة، والشديدة التأثير، والتي تتمتع بها أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة تحمل تلك الأجهزة مسؤولية قومية كبرى؛ لنشر الوعي الموسيقي بين أبناء الشعب المصري والعربي؛ ولكي يقوم الناقد الموسيقي بعمله على الوجه الأكمل لابد أن يكون دارساً لكل فنون الموسيقى، عارفاً بها وبأسرارها، حتى يمكنه أن يقوم بتحليل العمل والحكم عليه حكماً موضوعياً. ومن هنا تتضح أهمية الدور الذي يمكن أن يقوم به الناقد الموسيقي المتخصص في نشر الوعي الموسيقي بين الجماهير، ولكننا إذا أتينا نظرة على الصحف والمجلات في مصر؛ فإننا نجد أنه من النادر إنتاج الفرصة للناقد الموسيقي المتخصص، لنصل أراؤه إلى الجماهير المربضة، كما أن المساحة المتاحة لمتابعة ما يجري في الحياة الموسيقية المصرية محدودة للغاية ولا تتناسب مع ما يجب أن يكون عليه الحال من تخصيص مساحة في كل جريدة، وكل مجلة لمتابعة النشاط الموسيقي، والتعليق عليه، وتقديمه.

أما بالنسبة إلى المجلات والجرائد اليومية فإن مقاربة النشاط الموسيقي فيها قليل، ولا يتناسب مع حجم العمل المطلوب تقديمه.

ولا شك أن تقديم وتوجيه الحركة الموسيقية يعتمد اعتماداً كبيراً على تكوين وليجاد المثقلى القادر على عملية التقديم والتوجيه للحركة الموسيقية وهو ما تعرض له الناقد أحمد أبو العلي في بحثه الذي قدمه للندوة.

أما الدكتورة هدى طعيمة مدرّس الموسيقى بكلية التربية الموسيقية فقد تحدثت قائلة: لابد من وجود مطبعة موسيقية؛ لنشر اللوحات الموسيقية، لأن أسعارها حالياً مرتفعة جداً وأملنى أن تكون هناك توصية بإنشاء مطبعة تتعاون معنا فيها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأن تكون هناك توصية، أيضاً، بإنشاء مادة للنقد الموسيقي في أقسام التأليف والنظريات في كلية التربية الموسيقية ومعهد الكونسرفتوار.

هذا وقد أثارت الدكتورة عفت محمود عياد الأستاذة بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان، قضية مهمة وهي:

الهجمة الشرسة التي تتعرض لها الأغنية المصرية، والتي أصبحت تنق أسعافاً ليل نهار ممتلئة في مرجة الأغاني الهابطة ذات الإيقاع الواحد والشكل الواحد، كما أصبح متاحاً لأصحاب الأصوات الجوفاء أن يملأوا الدنيا صنجياً، وصخباً حتى أنه يمكننا القول إنه بقدر ما كثر المغنون بقدر ما قل الغناء.

وتضيف من خلال الورقة التي تقدمت بها للندوة، وهي بعنوان «رؤية من خلال البعد الثالث للأغنية المصرية في وسائل الإعلام، أن من الأمور المهمة التي ينبغي أن نراعيها هي كلمات الأغاني، فلابد من الحفاظ على اللغة وقديسة استخدامها؛ إذ يجب أن تخصص لحوارات اللعب بلغة، وأن تخصص للأعمال الفنية الهزيلة الثقافية التي تستخدم فيها لحن الألفاظ وكثيراً ما سوية.. مما أدى إلى التلاعب بالمعاني، والعبث بالصنائع، والاحتطاط بالقدرة العقلية عند المثقلى، والتي تكفى مبدعها بوسيلة للنشر المسموع التي تحقق مبادئ العمل والتعريف به ليس غير. وقد ساعد على هذا عوامل عدة منها:

.. بساطة هذه الأعمال وسهولة أدائها بالطريق السعاسى دون حاجة إلى المدونة الموسيقية.

.. انتشار الأمية الموسيقية حتى بين العاملين في هذا المجال، والمبدعين أنفسهم وتربيتهم في مدرسة التدريب عن طريق الحفظ.

مصر سواء أكان ذلك في مجال استلهم التراث، أو الإبداع متعدد للتصويت، ودور أجهزة الإعلام في نشر الوعي الثقافي بالموسيقى العربية والعالمية، والعمل على نشر الكتب والدراسات الأكاديمية التي تختص بالموسيقى، وبخاصة الموسيقى المصرية، والسعي نحو إصدار مجلة موسيقية مخصصة، والتوسع في عقد الندوات العلمية والثقافية التي تتناول الجهود العلمية للمعاصرة في الموسيقى العالمية مع الاهتمام لجاد بموسيقى الطفل، ورعاية الموهوبين من الشباب والأطفال.

ولقد حققت الندوة نجاحاً علمياً في تحديد ما يجب أن تكون عليه حركة الموسيقى المصرية إبداعاً ودراية.

- انتشار شركات الإنتاج للخاص التي تطيع العمل، وتقدمه إلى الجماهير في شرائط كاسيت.

أما بالنسبة إلى الموسيقى التي تجر عن الوجه الحضاري للأمة؛ فليس لها دور نشر لا مسموعة ولا مرئية، وتختفي تماماً من خريطة النشر التجاري. ومعظم المؤلفين للموسيقيين يسفون أعمالهم على حسابهم الخاص. ويقومون بإهداءها إلى المكتبات العامة والأصدقاء والفنانين.

هناك، أيضاً، الافتقار إلى جمعيات الموسيقى الأهلية؛ فلا يوجد على الساحة سوى جمعية الشباب الموسيقي المصري.

وقد أصدرت الندوة العديد من التوصيات التي ترتبط بمختلف محاورها بهدف إثراء حركة الإبداع الموسيقي في



أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في سوريا أثناء الحكم العثماني (١٥١٦-١٩١٦)

هالة كمال

استمرراً لأزياء عصور مختلفة وبشكل خاص عصر المماليك (١٢٥٠-١٥١٦) إلا أن الذي في العهد العثماني خضع لمجموعة من المؤثرات اختلفت ما بين مجموعة مؤثرات داخلية وأخرى خارجية (سلافية، فارسية، صينية، وأوروبية) وقد فرضت المؤثرات الأوروبية نفسها، بقوة، على الذي العثماني وبخاصة منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى الآن.

ولقد اشتملت الدراسة على ثلاثة أبواب تضمن كل باب منها عدة فصول مقسمة على النحو التالي:

الباب الأول سورية في ظل الحكم العثماني:

ويتألف من ثلاثة فصول: الفصل الأول بعنوان: العثمانيون والدولة وانتشارها.

ويتضمن التعريف بالعثمانيين وأصولهم والنظروف التي وافقت فرض سيطرتهم على المنطقة التي حكموها حيث بلغت حدود إمبراطوريتهم أوجها في عهد سليمان الأول؛ فامتدت من بودابست على نهر الدانوب غرباً إلى بغداد على نهر دجلة

في مساء الخميس الموافق ١/٦/١٩٩٥، وفي كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان .. تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارسة نهال مصود النفلوري، معيدة بقسم العمارة الداخلية - كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق؛ وذلك للحصول على درجة الماجستير في الديكور (فنون تمهيرية) عن موضوع أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في سوريا أثناء الحكم العثماني ١٥١٦ - ١٩١٦م وقد تكونت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور ناجي شاكر أنطون، د. محمد مكايي مشرفين وأ. د. محمد عبد الفتاح النبلي وأ. د. أحمد إبراهيم محمد. وقد منحت لجنة المناقشة والحكم الدارسة درجة الماجستير بتقدير امتياز، وأوصت بطبع الرسالة ونشرها على نفقة الجامعة - كما أثنت على الجهد المبذول في إعدادها وبخاصة أن الدارسة تتناول حقبة الحكم العثماني لسوريا لمدة أربعة قرون.

وإذا كان موضوع البحث هو أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في فترة الحكم العثماني.. فإن هذا الذي كان

شرقاً ومن بلاد القرم شمالاً إلى شلال النيل الأول جنوباً كما تضمن الفصل تقسيم تاريخ سورية خلال العهد العثماني إلى الفترات التالية:

١ - الفترة الأولى امتدت من عام ١٥١٦ - ١٨٣١ :

وتتميز بسطحية الحكم العثماني وبشروع روح المحافظة والجمود والتشتت في إدارة الحكم وتنظيم المجتمع.

٢ - الفترة الثانية وامتدت من عام ١٨٣١ - ١٨٤١ :

وهي فترة الحكم المصري في الشام، وكانت امتداداً للحكم العثماني على اعتبار أن سوريا ومصر بقية جزءاً من الإمبراطورية العثمانية ولأن مصر خرجت عليها وحاربتها.

وتتميز هذه الفترة بالحكمة المركزية القوية ومحاولة إخضاع العصبية والطوائف المحلية لسيطرة السلطة المركزية.

٣ - الفترة الثالثة امتدت من عام ١٨٤١ - ١٩١٨ :

وتشمل عهد التنظيمات وما يلحق به من حكم السلطان عبد الحميد ثم حكم الاتحاديين حتى الحرب العظمى وانتهاء الإمبراطورية العثمانية.

الفصل الثاني بعنوان: المجتمع السوري في العهد العثماني:

ويختصن لمحة عن مكانة سورية في تاريخ العالم وفصلها على رقي البشرية من الداهيتين الفكرية والروحية.

ويختصن أيضاً ويشرح من التفصيل، فكرة عن التكوين الطبقي والاجتماعي لسكان سورية، وذلك خلال فترة أربعة قرون، وكيف تأثرت فئات الشعب بعد الانفتاح على الغرب.

حيث إنه، منذ مطلع الحكم العثماني وحتى عام ١٨٤١ م، بقي المجتمع السوري منقسماً إلى فئتين متنافرتين:

الفئة الأولى: الطبقة الحاكمة أو هيئة الحاكمين.

الفئة الثانية: هيئة للمحكومين.

وقد شكلت فئة رجال الدين نقطة الوصل بين الفئتين وكذلك تضمن الفصل الحديث عن الأسرة الشامية وعن طبيعة العلاقة بين أفرادها داخل المنزل وخارجه وعن بعض الماديات والتقاليد؛ وذلك تحت عنوان فرعي هو: من المفوكور السوري حيث ذكر فيه أن التراث ليس مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة في المتاحف، بل يتعداه، إلى ما يصدر عن الشعب من فن أصيل عن طريق الكلمة والإيقاع والتشكيل.

كما تم الحديث عن الناحية الفكرية السائدة في ذلك الوقت وما اتسمت به من تخلف واضح مما انعكس بدوره على المجتمع.

المبحث الثالث بعنوان: الحياة الاقتصادية وأسواق مدينة دمشق:

كان من الضروري إفراد فصل خاص لهذا الموضوع وذلك لارتباط الأرباب، بشكل مباشر، بالأحوال الاقتصادية السائدة سواء في حالة الازدهار أو الانهيار ولقد تضمن هذا الفصل شرحاً عن وضع الزراعة والصناعة والتجارة وأحوالها، وذلك خلال أربعة قرون وما رافق ذلك من متغيرات عالمية ساعدت في تدهورها كتحول طريق التجارة العالمية بعد اكتشاف رأس الرجاء الصالح، وكذلك الثورة الصناعية وكيف استمرت الأوضاع الاقتصادية المتدهورة حتى مجيء العملة المصرية بقيادة إبراهيم باشا الذي اهتم بالزراعة والصناعة والتجارة مما أدى إلى التماثل الوضع الاقتصادي المتردى وكيف أن فتحه الباب تجاه المؤثرات الغربية أدى إلى تدفق السلع الأوروبية مما أدى إلى تدني القيمة الشرائية وإلى تدهور الكثير من الحرف التقليدية، وأما عن الأسواق التي كثرت وتعددت لكي تنفي متطلبات السكان من أغذية الشعب، فقد تم ذكر أسماء الكثير من أسواق دمشق التي كانت لها صلة مباشرة بحياة الأقبشة وتنصيفها وتزيينها ومنها:

سوق الحرير، سوق الخياطين، سوق القوافين، سوق الزبانية، سوق التباقيية.

ولقد خصصت هذه الأسواق لرقابة صارمة من قبل السلطات العثمانية، ولم تكن الرقابة محصورة، فقط، على الأوزان والمكاييل بل تعدتها إلى الأسعار وإلى نوعية الإنتاج وإلى جدية الرسوم المستحقة للدولة.

كما تضمن هذا الفصل كيف أن هذه الأسواق قد تميزت في طريقة عمارتها وهندستها وأنها كانت مركزاً مهماً من مراكز الحياة الاجتماعية.

الباب الثاني: النسيج في العهد العثماني:

ويؤلف هذا الباب من فصلين: الفصل الأول بعنوان: النسيج - تطوره - أنواعه:

ولقد تضمن مقدمة تاريخية للتعريف بنشأة الصناعات النسيجية ثم ورد فيه مدى الاهتمام والعناية التي أولتها الدولة العثمانية لهذه الصناعة بالذات وذلك بما أصدرته من قوانين من حين إلى آخر وذلك للحفاظ على المستوى الجيد واللائق للنسوجات وذلك خلال أربعة قرون.

كما ورد في هذا الفصل أثر المكننة الصناعية الأوروبية بما أنتجته من أقمشة حلت محل الأقمشة اليدوية وذلك لرخص أسعارها مما أدى إلى الحد من المهن اليدوية النسيجية.

الفصل الثاني بعنوان: الوحدات الزخرفية المستخدمة في السجج ومدلولاتها:

وتضمن أنواع الزخرفة؛ فتحدث عن الزخرفة اللبانية المكونة من فروع وأوراق وأعصان اللبانات، وأشهر ما عرف منها «الأرابيسك» وقد قسم العلماء الزخارف اللبانية تبعاً لأسلوبها الفنى وعناصرها الزخرفية إلى قسمين:

أ- طراز الرومى.

ب- طراز الهاتى.

وكانت أهم العناصر للزخرفية اللبانية:

أ- الزهور. ب- الأشجار. ج- اللامار.

وتم الحديث عن الزخارف الهندسية المكونة من مجموعة من الخطوط المستقيمة والمائلة والمكسرة و المتموجة وبعض الأشكال كالمرصع والمستطيل والمعين والمثلث والدوائر والعمود بأشكالها المختلفة وكيف أن الزخرفة الهندسية كانت تشترك مع طراز أخرى غالباً كاللبانية مثلاً . واستخدام الزخارف الهندسية في زخرفة المساجد والأقشعة واستخدامها بكثرة في زخرفة جدران وواجهات المعمار العثمانية وفي زخرفة أبواب المساجد. كما تضمن الفصل بعض معاني الأشكال الهندسية كالخط الأفقى والمستقيم الذى كان رمزاً للموت عند الشرقيين للقضاء بينما يرمز لخط الشاقولى لديهم إلى الحياة والواقع. وكالدائرة التى ترمز إلى الديمومة والأبدية والبقاء كما ترمز إلى حركة الكون. وكالمعين الذى هو شكل هندسى مختصر لصورة العين.

وعن الزخارف الكتابية التى كانت صورياً مشتركة لكل ما أخرجه أيدي الفنانين العثمانيين من عمائر مشيدة أو تصف مصنوعة من المواد المختلفة وأطلق على الزخارف الخطية اسم (جفتكارى) أى الزخرفة المتكلمة.

وكيف أن العثمانيين، بعد دخولهم البلاد للعربية، قلنوا ما كان معروفاً من صور الخط العربى ومنها:

١ - خط النسخ.

٢ - خط المحقق.

٣ - خط الثلث.

٤ - خط الرقعة.

٥ - خط الریحانى.

٦ - خط الرقعة.

ثم كيف حسن المعلمانيون هذه الخطوط وأضافوا إليها الكثير من الزينات الزخرفية.

وابتكروا كذلك خط «الجلى» الذى امتاز بكون حجمه والذى غالباً يستخدم في زخرفة الجدران والمعمار. والخط الغبارى والخط المثلثى وخط الطغراء.

وكيف أن للزخرفة الكتابية استخدمت على الأقمشة وعلى نوع خاص من القفاطين كانت تلبس فى المناسبات الخاصة فكتب عليها الآيات القرآنية والأدعية. وعن الزخارف الحيوانية والأدمية.

وتضمن الفصل أن الفنان المسلم التركى أقدم على استخدام العناصر الأدمية والحيوانية فى رسومه ولم يعتقد أبداً أن هذه العناصر داخلية فى نطاق كراهية الإسلام لتصويرها.

وكيف أنه استخدم من العناصر الحيوانية: الأسد، الفهد، الغزال، النمر، الأرنب، والطيور الصغيرة بأنواعها.

وأخذ عن الصينيين الحيوانات للزخرفية المركبة مثل التنين، وعن الرسوم الأدمية كان الفنان العثمانى، وفى كثير من الأحيان، لا يكتفى بتحريم رسوم الشخص الأدمية.

وعن وجود الرسوم الأدمية بكثرة فى المخطوطات العثمانية لأشخاص يحملهم التركية المميزة، وعن تأثر هذه الرسوم بالفن الإيرانى فى العصر الصفوى.

الباب الثالث: النماذج المختلفة لأزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء - رجال ونساء.

تضمن مقدمة تاريخية عن تاريخ الأزياء فى سورية. وذلك من الفترة ٢٢٠٠ ق م وحتى بداية الحكم العثمانى ١٥١٦ م.

يتضح من هذه المقدمة التاريخية المراحل التى مر بها الزى والتطور الذى طرأ عليه فى مختلف العصور حيث تبين، من خلال الآثار السورية والتى تعود إلى ٢٠٠٠ ق م، أنه كان للزى فحطان واحدة كجذبة للزراع الأمن والطق ماء، والفتحة الأخرى للزراع الأيسر.

واستمرت الأزياء على ما هى عليه حتى أواسط الألف ق م حيث تطور الزى وتكامل فى التفاصيل والخيالة وأهم ما تكامل لديهم:

١ - المصطف القصير:

٢ - السراويل:

٣ - الثوب الطويل (الجلابية) :

إلى الأتزان في الشكل واللون والزخرف. واعتنى سلاطين هذا العصر بالأزياء عناية خاصة وأمنازت بالكثير من الخصائص التي صيغتها بصيغة خاصة جعلها ذات أثر واضح على ما لحقها من أزياء في مختلف العصور.

أما اللباس في العصر العثماني، فقد أشار البحث إلى ما تميزت به أزياء هذه الفترة من البذخ والذلل إلى جميع أنواع الثرف دون النظر إلى ما تكلفه من أموال.

وبتت الإشارة كذلك إلى مدى اهتمام الحكام بالأزياء؛ وذلك ربما ليعطوا الإحساس للشعب بمدى ما تتمتع به الدولة من قوة وثراء، وأيضاً الإشارة إلى محافظة حكامهم على دور الطراز سواء منها للخاصة أو العامة.

كما تم شرح المؤثرات التي دخلت على عملية تصميم الأزياء في هذه الفترة. وكانت مختلفة ما بين داخلية وخارجية.

وأهمها من الناحية الدينية والناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والجغرافية والمناخ الجوي و كان ذلك ضمن مقدمة تاريخية وصولاً إلى الفصل الأول.

الفصل الأول: الأزياء ومكملاتها لدى رجال الطبقة الحاكمة والأغنياء:

ولقد تفرعت وتعدنت؛ فكان القميص والسراويل باعتبارها داخلية وبست على الجسم مباشرة، أما ملابس الهيئة الخارجية فكانت الصدرية، الجبة، البش (البيش)، القفطان، الضوملة أو الدرملة، القمشية، المدرية. وقد فصلت في الصيف من الحرير ومن الأقمشة القطنية أو الكتانية الخفيفة وفي الشتاء فصلت من الجوخ والصوف ومن لفراء مما غلا ثمنه مثل فراء السمور.

وعن استخدام رجال الهيئة الحاكمة أنواعاً من الزنابير ومن أقمشة مختلفة فكان البعض منها مبطناً بالفراء؛ بحيث كانت تلف حول الصدرية أو القفاز ثلاث لغات غالباً وتثبت في هذه الزنابير الطبشيات أو الخناجر أو السيوف أو الساعة.

أما لباس الرأس فقد كان متنوعاً وكثيراً وبألوان مختلفة، ومعبّر عن مكانة صاحبه الاجتماعية. ولقد زيدوا فياهم بأفخر أنواع المطرقات والمجوهرات وكذلك عمامتهم، واستمرت الأزياء على ما هي عليه دونما تغيير يذكر حتى قدوم الحملة المصرية على سورية (١٨٣١ - ١٨٤١م) بقيادة إبراهيم باشا بن محمد علي باشا.

ونتيجة لما أدخله من مؤثرات خارجية، وبعد انقحاه على الغرب فقد خفف من استعمال اللياب السابقة الشيء الكثير

وكيف أنه إبان الحكم اليوناني والروماني، والذي امتد من (٥٠٠ق.م - ٥٠٠م)، مالأت الأزياء إلى التلخي بعد أن كانت مستقيمة طويلة ذات كسرات حادة.

وعن لباس العرب قبل الإسلام الذي كان بسيطاً؛ لا يعدى قميصاً طويلاً أو جلباباً مفتوحاً من الأعلى يصل إلى الركبة مع حزام مبروم وعباءة وكوفية وعقال مبسط.

وبست المرأة «الدرع» و«الجول» و«الطاق».

وأبجح ما لبسته المرأة في هذا العصر كان «الحيرة» وشاع كذلك استعمال «الخمار».

ولباس الرجل والمرأة الحريري والديباج والدمقس والسندس والسبرق والخز.

ثم يتحدث عن الزي في العصر الإسلامي حيث إن القرآن والسنة جاءا ببعض الأحكام والقواعد الأساسية التي تتفق مع تعاليم الدين الإسلامي من الناحيتين الخلقية والاجتماعية.

وأول هذه القواعد هو ستر العورة بالنسبة إلى الرجال والنساء، أما ثيابها فهو البعد، في اللباس، عن مظاهر اللهو والترف ونهى الرجال عن لبس الحرير والزين بالجلى الذهبية والفضية. وقد كان لباس الرجل عبارة عن قميص يتسدل رداءه إلى معصميه وسروال وفوقها الجبة، وأحياناً كانوا يلبسون «البردة» وغطاء الرأس كان عبارة عن عمامة بيضاء أو سوداء يرسل إحدى نهايتيها على ظهره. وأما عن المرأة فقد لبست العباءة الطويلة عند خروجها من المنزل كي تغطي بها كامل جسمها دون أن توحى بشكله.

واستمرت الأزياء على ما هي عليه طوال فترة العصر الأموي. وجاء العصر العباسي وتطورت الأزياء فيه تطوراً ملحوظاً عما كانت عليه في العصر الأموي وذلك نتيجة اختلاطهم بالفرس.

ولباس الرجال والنساء للحرير والجواهر وخروجوا عن تقاليد الإسلام في اللباس.

والجدير بالذكر أن مظاهر الخرف والبذخ هذه لم تشمل عصرًا دون آخر؛ بل شملت معظم عصور للدولة الإسلامية حتى عصر المماليك حيث حاول حكامهم أن يرجعوا ما كان مخالفًا من اللباس لأوامر الدين الإسلامي ونواهيها؛ ويخزنوا به



الحرب المصمصة: وهو نوع من أنواع الأتواب
الكثيرة التي ارتدتها السراة في فترة الحكم
العثماني.

ويحتوي من الأتواب السراة النارية ولقد طرأت
أطرافه بطريقه «الأوية» وهو نوع من أنواع
الطرز أشهر به العثمانيون.

- من مقتنيات متحف للتقاليد الشعبية «تصميم
الطريق» دمشق.

بحمد: د. مروان مسماني.

الفصل الثاني: أزياء النساء ومكملاتها:

بدأ هذا الفصل بمقدمة ذكر من خلالها أن أزياء النساء لم
تقل فخامة عن أزياء الرجال، وأن نساء سورية من الطبقة
الحاكمة والغنية قللت نساء استانبول في طريقة لباسها ولقد
وصفها (كلوت بك) فقال بأنها كخبرة الزخرفة والزينة
ومزركشة بخيوط الذهب والحبر، وقد استعمل في صناعتها
حرير الكشمير ذا الألوان الساطعة.

وتحدث الفصل عن أزياء النساء بشكل عام والذي تألف من
مجموعة من الألبسة الداخلية تشمل الصدر وفوقها القميص ثم
السراويل القصيرة وتليها السراويل.

ثم مجموعة الألبسة الخارجية وكانت كثيرة منها: اللباس،
الجبة، الزين، الثوب، وجاءت الأحزمة تلف الوسط فوق
الملابس وبأشكال مختلفة ومتعددة من حيث العرض والطول
والزخرفة ونوعية القماش. وعن أغلبية الرأس فكانت كثيرة

وتنقل الاهتمام بالفراء الثمين وحل محله فراء الخراف، وحل
الطربوش المصنوع (الفاس) محل العمامة وللقاويق أو
التربان. وحلت الجاكيت على الجذع خالية من الحياكة وبأكمام
طويلة حتى الرسغين مكان القنبراز والجبة وحل نطاق الجلد
على الخصر مكان الزنار وحل البنطلون مكان السراويل،
وحلت الكندرة أو الثياب محل الخف أو الباجوج.

وفي أواخر القرن التاسع عشر أصبح الزي مزيجاً من
المحلي والأوروبي معاً. ولباس الرأس كان طريوقاً عادياً.

واستمرت الأزياء على هذه الحالة خليطاً ما بين الأزياء
الشرقية والغربية مع بعض المؤثرات الغربية وذلك حتى الربع
الأول من القرن العشرين؛ حيث خضعت بعدها سورية
للاحتلال الفرنسي وكان لهذه الأوضاع الجديدة أكبر الأثر في
انتشار الزي الغربي عدد أكثر المواطنين وذلك لمجاعة
متطلبات الحياة الجديدة، واستمر الزي محافظاً على أزيائه
الأصلية بوصفها نوعاً من التمسك بالهملات والتقاليد.

الكبير على تدهور الحالة الاقتصادية وانعكس ذلك بدوره على الأزياء.

ب - الثورة الصناعية الكبرى: بعد أن نمت التجارة مع الغرب في ظل هذه الثورة و ذلك أثناء فترة الحكم المصري لسوريا (١٨٣١ - ١٨٤١) م تحققت السلع الأوروبية، الأمر الذي كان له أثر كبير على الحرف التقليدية المحلية وبالأخص الصناعات النسيجية التي حلت محلها وبقرة الأقمشة المصنعة آتياً والتي نافست الأقمشة اليدوية من حيث الجودة والأسعار وأصبحت في متناول كل مواطن بعد أن كانت الأقمشة اليدوية ينحصر استخدامها لدى أفراد الطبقة الحاكمة والأغنياء.

ج - حملة نابليون بونابرت على مصر وسوريا (١٧٩٨)م وما رافقها من تغيرات: حيث استبدلت أسماء بعض القطع فأصبح مثلاً اسم السراويل (الشنتوان) ، وأخذ الفرنسيون بعض الأسماء عن الشرق مثال كلمة (Tuppe) والتي أخذت على ما يبدو من (اللبة) .

د - الحملة المصرية على سوريا بقيادة إبراهيم باشا (١٨٣١ - ١٨٤١)م وما رافق هذه الحملة من مشغرات شملت مختلف نواحي الحياة ومنها الأزياء وذلك بما أحدثته من انفتاح على الغرب؛ فمثلاً أُنشئت العمامة واستبدلت بالطربوش النمساوي الصنع، وأدخلت الكثير من قطع الملابس الأوروبية لتحل محل القطع المحلية، مثال:

حلول الجوارب محل النسب أو المزد، القباء القصير محل اللفة.

السراويل ضاقت وأصبحت مزيجاً بين السراويل الشرقية والبطلون الخري.

٢ - كان للناحية الدينية والفكرية السائدة في فترة العهد العثماني الأثر الكبير على طريقة تصنيع الأزياء؛ فلقد جاءت هذه الأزياء فُسفاضة وطويلة لتستر أجزاء الجسم كافة وتخفي معالمه وذلك نمشياً مع أحكام القرآن والسنة، ولتتسايم كذلك مع حركتي الركوع والسجود في الصلاة، وتتلاءم مع حاجات الفارس فوق سهرة جواده .

٣ - إن للناحية السياسية أثر كبير على الأزياء كذلك فكان نرى أن الحاكم كان يتدخل في تحديد أشكال الأزياء وطريقة ارتدائها وهذا ما فعله السلطان «سليم الأول» في أول عهد الإمبراطورية العثمانية؛ حيث تدخل في طريقة تصميم الأزياء فأطلق عليها الأموال الكبيرة، وأصدر الكثير من القرارات

ومتعرة وأضافت إلى مظهر المرأة الكثير من الرقة والجمال وكانت المرأة إذا برزت في الطريق بحت مشتملة بالآزار أو بالملء وغلغت رأسها وجهها بالشمك أو البرقع.

ولقد استخدمت المرأة الكثير من المجوهرات النفيسة زينت بها نفسها، واستمرت أزياء النساء محافظة على خطوطها العامة و مسمياتها دون أي تغيير يذكر وذلك حتى عام (١٨٤٠) م حيث انفتحت سورية على المؤثرات الغربية وذلك في مختلف نواحي الحياة ولاسيما الأزياء.

حيث لوحظ التغيير في الزي وخاصة فيما يخص غطاء الرأس إلا أن للمحجب حافظ على مكانته وخاصة لدى النساء المسلمات .

الفصل الثالث: أهم ملامح تأثر الأزياء الشعبية المعاصرة في سوريا بالأزياء العثمانية:

وقد تضمن هذا الفصل، وحسب ما جاء في مقدمة ابن خلدون، أن الثياب تخضع للقاعدة التي تقول إن التقليد يسود دوماً من الأخرى إلى الأعلى بمعنى أن الصغار إنما يقلدون في ثيابهم الكبار، والفقراء يحذون الأغنياء فإذا ما أمملت الطبقة العليا ثوباً نقلته الطبقة التي دونها وهكذا.

يورد في هذا الفصل بعض الملامح التي مازلتنا نراها ضمن الأزياء للشعبية السورية للمعاصرة وبرهنت ذلك مجموعة من الصور التي أخذت حديثاً للأزياء الشعبية.

وأكثر ما يبدو ذلك واضحاً في تطويز الأوية و الصرمة. وفي بعض أنواع أغطية الرأس، والأحزمة، والطرح، وبعض أنواع المجوهرات.

ولنتهي لبحث إلى أن مجموعة العوامل (الاقتصادية والاقتصادية والفكرية والسياسية والدينية) السائدة في أي مجتمع تلعب دوراً كبيراً في عملية تصميم الأزياء، وهذا ليس مقصوراً على فترة زمنية معينة وإنما على مر العصور، ولقد اتضح ذلك من خلال دراستنا لهذا البحث وما كان مجموعة تلك العوامل (الآنفة الذكر) من أثر على الأزياء في العصر العثماني.

ويمكن أن نجمال نتائج البحث العلمي بما يلي:

١ - كانت للظروف الخارجية الدولية والعثمانية أثراً كبيراً على الأزياء، مثال على ذلك:

أ - كان لاكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، وتحويل طرق التجارة الدولية عبر الشرق والدوران حول إفريقيا أثره

٥ - من خلال الدراسة التاريخية التحليلية للأزياء لمسدا أن هناك عملية توأسل نصى تحكم تطور أشكال للملابس وزينتها.

وأن عملية التواصل هذه تخضع فى تطورها للقاعدة التى ذكرها ابن خلدون فى مقدمته٤ وهى أن التقليد يسير دوراً من الأدنى إلى الأعلى؛ فالفقير يقلد الغنى والرقيق يقلد ابن المدينة والبدوى يقلد ابن للريف وهكذا.

وهذا ما نلمسه حالياً إذا استعرضنا أزياءنا الشعبية المعاصرة فى سورية.

٦ - إن الكثير من دور الأزياء العالمية الحديثة تستوحى من الأزياء الشرقية لتصميماتها الكثير من الأفكار وكانت تقتصر هذه التصميمات على لباس حفلات الاستقبال وتطلب من قبل زبائن محددين فى الغروب، أما فى هذه الفترة فنكتفى نظرة واحدة للنلاحظ تقبل السروال والصدريه والجلابية فى اللباس الغربى اليومى.

وبالمقابل نرى، حديثاً، فى أغلب البلاد العربية، جهداً كبيراً يبذل لإعادة الاعتبار للباس الوطنى، ولكن بتعديلات جذابة تتناسب مع شروط الحياة المعصرية.

التى حدد من خلالها ارتداء هذه الأزياء وطريقة صنعها و صنع المنسوجات.

- الحاكم إبراهيم باشا أثناء الحملة المصرية، وكما ذكرنا سابقاً، ألغى الكثير من الملابس الموجودة واستبدلها بأخرى غربية.

- السلطان محمود الثانى والسلطان عبد المجيد وبعد عصر التنظيمات أصدرنا الكثير من القوانين وحددا من خلالها أشكال الملابس.

٤ - إن للحالة الاقتصادية السائدة فى أى عصر أثرها على الأزياء؛ فمثلاً فى بداية عصر الإمبراطورية كانت الفتوحات تجلب الكثير من الأموال مما أثر بدوره على الأزياء فجاءت فى غاية الفخامة والراء، وبعد انهيار الاقتصاد العثمانى وانتشار القومى وانحدام الأمن أخذ الأغنياء يتظاهرون بلبسوا الأثمان اللبنانية وذلك كى لا يكونوا عرضة للاحتزاز من أصحاب الطبقة الحاكمة فلم يعد هناك فرق بين مطهر الفقير والغنى.



تطويع الزخارف النوبية فى العمارة وأطباق الخوص لتلائم أسلوب الطباعة فى التربية الفنية

نادية السنوسى

ممارسة هذا الفن فى السنوات الدراسية المختلفة، إلى جانب رفع الخبرة التقنية، كى يؤدى مهامه التعليمية بطريقة علمية وسليمة، وتوفير ذخيرة من المفردات الشعبية يمكن لمعلم التربية الفنية استخدامها فى الأنشطة التعليمية المختلفة .

وتتضمن الرسالة .. دراسة العناصر الزخرفية الجدارية الملونة فى العمارة النوبية والأشكال الموجودة على أطباق الخوص . وتعدى الدراسة على إجراء تجربة ذاتية للدراسة لاستكشاف آثار مادة جديدة، ومعرفة مدى فاعليتها فى الطباعة بالمناعة على اللوحات الفنية .

وتشتمل الرسالة على أربعة أبواب .. كل باب يتكون من عدة فصول؛ فيعرض الباب الأول التعريف بالبحث ويشتمل على فصلين : الفصل الأول عرض مشكلة البحث، وأهدافه، وفروضه، وأهميته، وحدوده، ومنهجيته . وقد حدد هدف البحث توصيف الوحدات الزخرفية للفن النوبى فى كل من العمارة وأطباق الخوص، وإفادة من دراسة الوحدات الزخرفية النوبية لإيجاد حلول مستحدثة يمكن تطبيقها بأسلوب الطباعة بالمناعة، واستحداث مواد مانعة بخامات محلية متنوعة يسهل استخدامها .

كان هذا هو موضوع الماجستير الذى تقدمت به الباحثة « ناهد شاكر محمد سنيان، إلى كلية التربية النوعية بالقاهرة شعب التربية الفنية، وأشرفت عليها أ . د / سمية عبد الرزاق صدقى أستاذ المناهج ورئيس قسم الثقافة الفنية والتربية المدنية جامعة حلوان، وأ . د / أميرة عبد المعطى راجب أستاذ مساعد بشعبة الصباغة للنسجية قسم الصباغة والطباعة والمواد الوسيطة بالمركز القومى للبحوث . كما اشترك فى لجنة المناقشة والحكم أ . د / سليمان محمود حسن عميد كلية التربية الفنية - جامعة حلوان (عضو)، وأ . د / إبراهيم عبد الثالث هرمينا رئيس قسم الصباغة والطباعة والمواد الوسيطة بشعبة الصناعات النسجية بالمركز القومى للبحوث (عضو) .

وقد نالت الباحثة الماجستير بدرجة ممتاز .

وتكمن أهمية البحث فى استحداث مواد محلية بديلة للخامات المستوردة للطباعة بالمناعة تساعد على دعم خبرات معلم التربية الفنية، وتسهم فى بناء شخصيته ووقعه إلى



شكل (١)



شكل (٥)



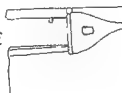
شكل (٤)



شكل (٣)



شكل (٧)



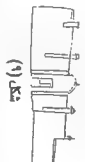
شكل (١١)



شكل (١١)



شكل (١٠)



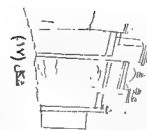
شكل (٩)



شكل (٨)



شكل (٧)



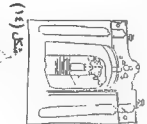
شكل (١٧)



شكل (١٦)



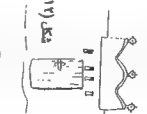
شكل (١٥)



شكل (١٤)



شكل (١٣)



شكل (١٢)



شكل (٢٢)



شكل (٢١)



شكل (٢٠)

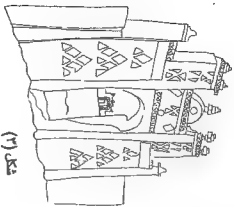


شكل (١٩)

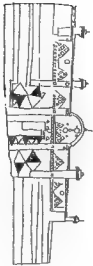


شكل (١٨)

نموذج (١) واجهات المنازل بمنطقة التربة



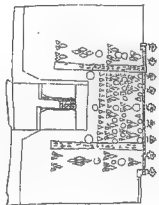
شكل (٣)



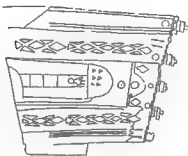
شكل (٢)



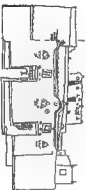
شكل (١)



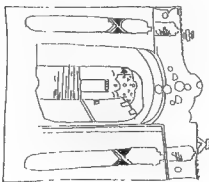
شكل (٧)



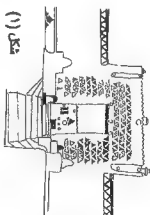
شكل (٥)



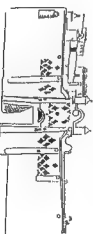
شكل (٨)



شكل (٤)

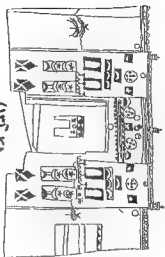


شكل (١)

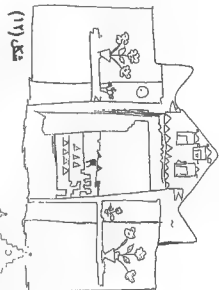


شكل (٧)

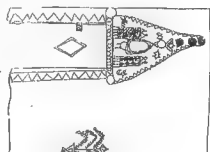
نموذج (٢) تصنيف الوحدات الزخرفية الشعبية في العمارة النوبية



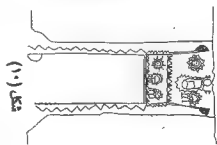
شكل (١٣)



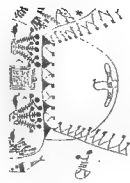
شكل (١٢)



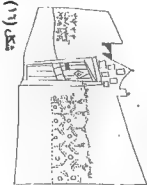
شكل (١١)



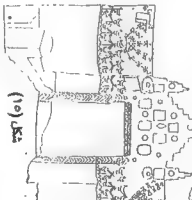
شكل (١٠)



شكل (١٧)



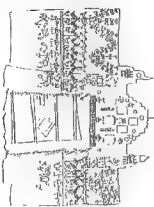
شكل (١٦)



شكل (١٩)



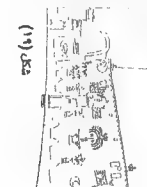
شكل (١٨)



شكل (٢١)



شكل (٢٠)



شكل (١٩)



شكل (١٨)

نموذج (٣) تصنيف الوحدات الزخرفية الشعبية في العمارة النوبية

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي للعناصر الزخرفية النوبية في العمارة وأطباق الخوص، بالإضافة إلى دراسة مفهوم الطباعة والمواد التقليدية المختلفة المستخدمة في المناعة .

أما الإطار العملي فيشمل التجريبية الاستطلاعية التي تم تطبيقها على عينة من طلاب كلية التربية الدويعية بالندق، ويشمل أيضاً تطبيقات الدراسة وتجاربها لإعداد مواد المناعة بالخامات المحلية المستحدثة، وعمل تجارب بأدوات التطبيق المختلفة، وتصنيع قوالب معدنية لاستخدامها في الطباعة لتنفيذ التطبيقات العملية للدراسة .

أما الفصل الثاني : فيشمل على الدراسات المرتبطة بالبحث وتنقسم إلى مجموعتين : الأولى ترتبط بالعناصر الزخرفية النوبية، والمجموعة الثانية : دراسات ترتبط بأسلوب الطباعة بالمناعة التي تنقسم إلى محورين : الأول دراسة الطباعة بالمناعة الميكانيكية ، الباتيك، وأما المحور الثاني فيخصص بمواد المناعة المستحدثة .

الباب الثاني : يشمل الزخارف النوبية في العمارة وأطباق الخوص، ويتضمن فصلين: الأول يتناول خصائص بلاد النوبة من حيث اللغة النوبية، والنشاط الاقتصادي والهجرات التي تعرضت لها النوبة، ثم نبذة تاريخية عن خصائص العمارة النوبية وزخارفها، ثم عرضاً للمؤثرات الحضارية في العمارة النوبية، ودراسة تحليلية لبعض العناصر الزخرفية للعمارة النوبية، ثم تصنيفاً لزخارف العمارة النوبية .

ويشمل الفصل الثاني : صناعة وزخرفة أطباق الخوص، ويعرض الدراسة الميدانية لقرى النوبة لتسجيل إحدى طرق صناعة الأطباق والزخارف المنتشرة في قرى النوبة وبمسمياتها والتطورات التي أدخلت على هذه الصناعة، ثم التعرف على مراسيمهم في عمل أطباق الخوص، وطريقة استخدام الصبغات والظنون، وإضافة الجلود، وكيفية معالجة بعض الميسوب التي تظهر أثناء عمل الأطباق، والأسلوب الصناعي لأطباق الخوص في النوبة وأنواعها المختلفة .

ثم بعد ذلك دراسة تحليلية لبعض الزخارف في أطباق الخوص وتصنيفها؛ حيث يعتمد التصنيف على شقين : الأول .. تصنيف المفردة؛ أي حسب للزخارف المكررة في أطباق الخوص، مثل المفردات الهندسية كالمثلث، والمعين، والمفردات التحليلية. أما الشق الثاني.. فيعتمد على تنظيم الدائرة ، إطار أطباق الخوص،، والمقصود به الأساس الهندسي الذي تبني عليه طريقة توزيع الزخارف في أطباق

الخوص، كالتنظيم النجمي، والإشعاعي، والعمودي . ثم عرض لرسوم توضيحية للشرائط الزخرفية المكونة لأطباق الخوص، وتغيير شكل أطباق الخوص بتغيير مفرداتها، وذلك باستخدام التقسيم الهندسي لأطباق الخوص .

أما الباب الثالث : فقد تناول الطباعة بالمناعة؛ حيث انقسم إلى فصلين : الأول تناول بعض طرق الطباعة بالمناعة وموادها، كما عرض نبذة تاريخية عن نشأة عملية الطباعة وطرقها المتنوعة، والتعرف على أسلوب الطباعة بالمناعة وأنواعها وموادها، ثم عرضاً لإحدى طرق المناعة وهي المناعة الميكانيكية، ونبذة عنها، ثم التعرف على أنواعها .. أولاً : الطباعة بالباتيك ، مناعة الشمع ، وأدواتها المستخدمة في التطبيق بها، وكيفية صبغة القماش ، وإزالة الشمع ..

ثانياً : المناعة بجائن النشا ..

وثالثاً : مناعة عجائن الطين .

ويتناول الفصل الثاني مواد المناعة المستحدثة من خلال التعرف على المتغيرات وعرض لبعض أنواعها:

(١) النشا .

(٢) تحول النشا إلى نواتج صالحة للطباعة .

(٣) الإفرزات النباتية الهلامية .

أ- خوص الخارويين وصنع بذرة الخروب .

ب- الجويرين ، صنع بذرة الخروب ومشتقاتها ، .

ج- الجينات السوديوم .

نبذة عن المواد المستخدمة في الطباعة بالمناعة مثل:

(١) صمغ بذرة الجوار .

(٢) صمغ بذرة الخروب .

(٣) البنتونيت .

(٤) الأنجيتات .

(٥) لغراء .

(٦) النشا .

(٧) الصمغ العربي .

خطوات تطبيق المواد المناعة المستحدثة

أولاً : عجائن المناعة المستحدثة .

ثانياً : ميكانيكية تحويل بعض المواد المستحدثة إلى الصورة الجيلاتينية .

ثالثاً : طريقة التطبيق .

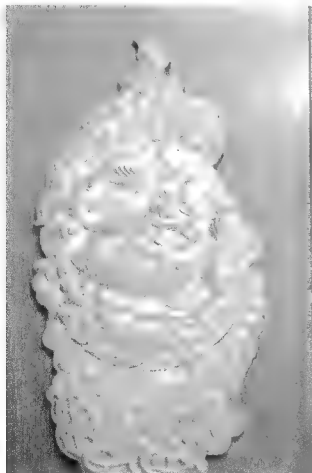
رابعاً : الصباغة .

خامساً : التثبيت وإزالة المادة المناعة .

الفنان على متولى والتشكيل بالمعكاد



الأستاذة د. أسامة الباز، د. محمد محمود الجبري، د. عماد علام، الفنان على متولى
وابنته الفنانة فاطمة متولى في حفل افتتاح معرضه (٢٤) صالة العرض بكلية الفنون
التطبيقية.



شكل (٨)



شکل (۷)

جزء تفصیلی شکل (۷)

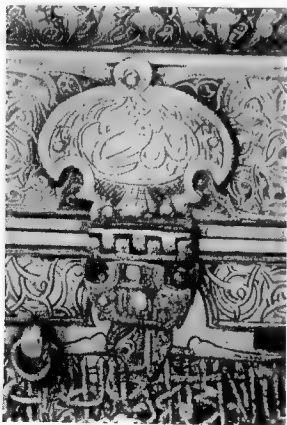


شکل (۵)





صندوق صغير من النحاس الأصفر المكت
بخرطوم الفضة، محفوظ بمتحف المتروبوليتان
بنيويورك، سوريا، ق ١٥ م. يلاحظ وجود الكلمة
(بدرج) على القفل كطلم سحرى للملفظ



تفصيل لقفل الصندوق.

المربعات السحرية

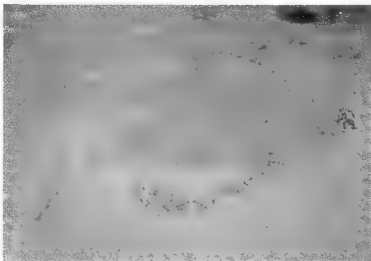
تنويعات
فولكلورية
في الزمان
والمكان



شكل (٣)



شكل (١٠)

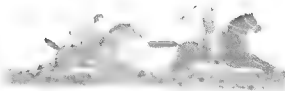


شكل (١١)

شکل (۱)



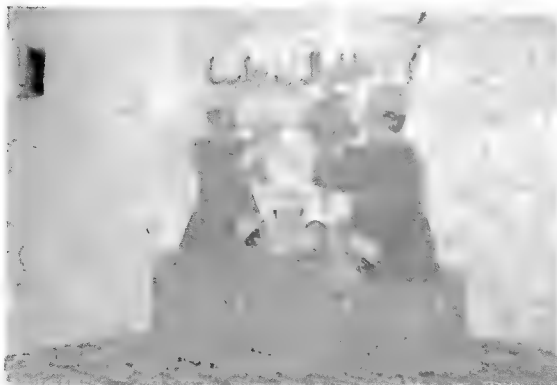
شکل (۲)



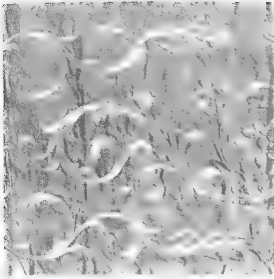
۱۰۰۰



شکل (۸)



أزياء الطبقة الحاكمة في سوريا



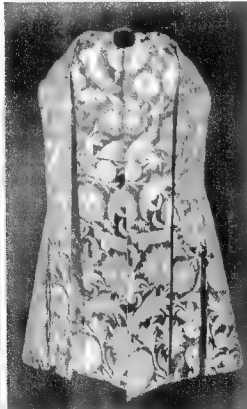
سجّ وقطّار بطرقة السامرة.

بدلة للمعسر أو «لوب للزفاف» وكان تية في الإبداع والجمال وكانت للنساء تطوّر به الصارمة، وهي نوع من أنواع التطريز عملت به للنساء في فترة الحكم العثماني، ويتألف هذا اللوب من قسمين: القطعة الأولى لوب طويل يصل إلى مشط القدمين وهو مخطّ من الأمام وليس له حلي الغالب زيار وقسمه السفلي واسع عريض للغاية، كما يزيد طوله من الخلف ككثير عن الأمام مما يجعل له ذيلًا (خامط).

القطعة الثانية كانت سفرة تشبه الدامر أو التلشبية ذات الأكماء وتُزخرف بموشوعات جميلة للغاية. وأحيان هذه البدلة في الشتاء تكون للون المعمرى أو الأزرق أو الأسود وفي الصيف تحاط من الخمرير الأخضر بلون فاتح. والصورة «لوب زفاف» من مقتنيات متحف المتاحف الشعبية «قصر العظم» دمشق. بحصة: د. مروان مسلماني.

فستان لسلطان بايزيد الثاني - متحف طربق قايي - استانبول - القرن السادس عشر.

جل الذي في الرطب (مناقب الكشاشي مسؤول ن إتمام الجود) لاحظ في لباسه للزخرفة الكثيرة والفخمة كذلك لباس رأسه (الإسكوف) وعلى جذعه لباس لطرف (المطرزة ولونها كمر معدني، ويثبت فيه كبدان، إحداها بانها اليمين والأخرى بانها يسار وللق ثيابه التي لا تسمح له بسهولة الحركة بلت شخصين لمساعدته في رفع طرفيها وكان يكلون بذلك يطلق عليهم اسم قره قرتلجيه، مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار المتاحف - الجمهورية العربية السورية.





مجلس
مجلس في دمشق
1900

مجموعة من رجال الحكم بأزياء مختلفة بلاد
في ملابسهم الأشكال المختلفة لأغطية الرأس
وكذلك لوج الأكران في ألوان القضاة
وتدونها ما بين الأزرق والأخضر والأحمر
ويمن بعضها بالزوار كشخصية القنصل أمبو
ألكس (أمين القنصل العالي) الشخصية رقم ٢
الوار إلى اليمين.
- مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار
والمتاحف - دمشق.

مجموعة رجال من الجيش الانتكاري، يلاحظ
في ملابسهم أنها قد قصرت بعض القصر وذلك
لكي تناسب ملابسهم. وكذلك منابت الأكرام
ولذلك تشبه مع مهمة الجيش كالتفصيل رقم
(١) من اليسار إلى اليمين منابت أكرام الجبهة
تشبه مع عمله وهو (رفع القنطرة)، ويلاحظ كذلك
الاختلاف في لباس قرائل لديهم وتفرق القرائل
التي تستخدم إلى جانب تأميتها الجمالية لوضع
القنطرة

- مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار
والمتاحف - الجمهورية العربية السورية.



مجلس
مجلس في دمشق
1900

مجلس
مجلس في دمشق
1900

مجلس
مجلس في دمشق
1900

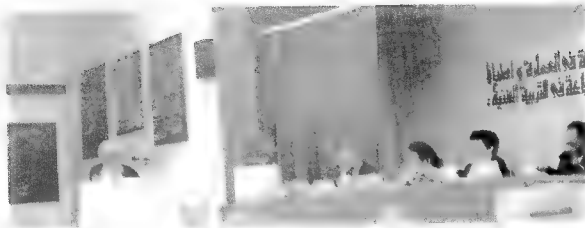
مجلس
مجلس في دمشق
1900



امرأة مسلمة تستخدم للخروج من المنزل لحضور
عرس، ولباس رأسها الغريب هذا يدعونه
الغريبون «هولين» واسمه لدى العرب السوريين
الطرطوس



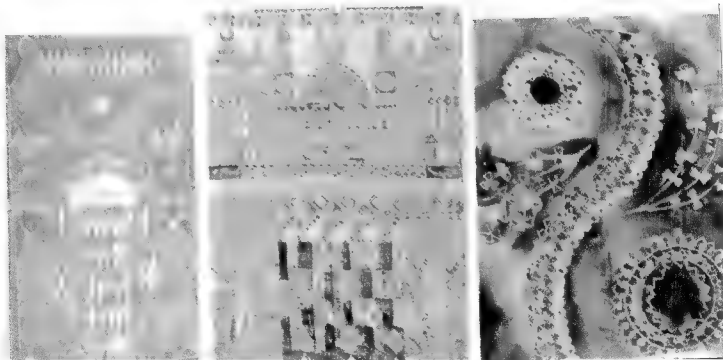
العرس ترتدي زياً خاصاً باليوم الخاص للعرس
وتتلفر الأكران التي تزين الحاج «السريوش»



لجنة المناقشة والحكم في أثناء مناقشة الدراسة.

تطويع الزخارف النبوية في العمارة واطباق الخوص

بعض نماذج من تطبيقات الدراسة في الطباعة،
بالنقاعة، التي عرضتها الجامعة



والباب الرابع : ويشمل ثلاثة فصول؛ حيث يتضمن الفصل الأول : كيفية الإفادة من العناصر التشكيلية اللونية في ابتكار تصميمات مستحدثة وهي :

١ - حلول تصميمية لزخرفة المساحات الخاصة بواجهات العمارة التي تعتمد على استخدام الوحدات الزخرفية في أطباق الفصوص .

٢ - عمل تكوينات تجمع بين العمارة اللونية بصياغاتها المتنوعة والعمارة اللونية المزخرفة بمفردات مستخدمة من أطباق الفصوص .

٣ - تصميمات تعتمد على التراكيب الزخرفية المستخدمة في أطباق الفصوص .

٤ - عمل تصميمات مستوحاة من العناصر الزخرفية لأطباق الفصوص والتراكيب المستخلصة منها .

٥ - تغيير شكل أطباق الفصوص وذلك بتغيير مفرداتها باستخدام اتجاهات العمارة اللونية بزخارفها .

أما الفصل الثاني : فيعرض للتطبيقات العملية ، وتنقسم إلى قسمين:

أولاً : التجربة الاستطلاعية؛ حيث أجريت على هيئة من طلاب الفرقة الرابعة شعبة التربية الفنية بكلية التربية للدرعية بالدقي، وذلك للحصول على حلول تشكيلية متنوعة، ومداخل جديدة للتجريب بأسلوب الطباعة بالباينيك .

ثانياً : للتطبيق العملي للدراسة، ويتمثل في كيفية تصنيع القوالب ، الأسطوانات، المعدنية المسحوقة من الزخارف اللونية في عمل مطبقات فنية منفذة بأسلوب الطباعة بالمناعة، إما بالباينيك أو بالمادة المحلية المستوحاة مستخدماً فيها أدوات التقنية المختلفة، ثم تصميم بطاقة تقييم للمنتج الطباعي .

والفصل الثالث: يشتمل على تفسير ومناقشة النتائج التي توصلت إليها الدراسة من خلال تحقيق صحة الفروض، وهي توصيف وتصنيف الوحدات الزخرفية للفن اللوني في

كل من العمارة وأطباق الفصوص، وإمكان توظيف الوحدات الزخرفية في إيجاد حلول فنية مستحدثة يمكن تطبيقها بأسلوب الطباعة بالمناعة واستحداث مواد مائة بخامات محلية يسهل استخدامها .

ومن النتائج التي توصلت إليها للدراسة من استخدام المادة المحلية المستحدثة الآتي :

● النجاح في الحصول على مادة محلية مستحدثة تصلح للطباعة بالمناعة، وتطبيقاتها في أعمال طباعية مميزة تضاهي الأعمال المنفذة بالباينيك وتنفرد عليها .

● إمكان الحصول على قيم جمالية جديدة للمظهر الطباعي؛ من حيث الملمس واللون والمادة المحلية المستحدثة .

● إمكان الإفادة من المميزات التشكيلية للطباعة بالمادة المستحدثة في الحصول على مائة ملونة وبيضاء .

● الحصول على تدرج اللون الواحد بالمادة المحلية في حمام صباغة واحد .

ولقد تميزت الدراسة بعمل حصر وتحليل لعدد من الزخارف اللونية وتصنيفها، كما أحرزت على جانب مهم من الصور الفوتوغرافية التي تعبر بشكل واضح عن الفنون الزخرفية اللونية، علاوة على مجموعة الرسوم والصور ومعرض لأشكال استخدم هذه الوحدات الزخرفية في تكوين أشكال زخرفية وتكوينات فنية حديثة في الطباعة بالمناعة على النسيج؛ منها ما هو من إنتاج الباحثة، ومنها ما هو من إنتاج وتطبيقات الطلاب بإشراف الباحثة في كلية التربية للدرعية .

والدراسة، كما أشادت بها لجنة المناقشة والحكم، تقدم بهذا محمداً في المنهج والتطبيق، كما تكشف عن الإبداعات الشعبية وإمكانات توظيفها في طرق التربية الفنية ووسائل التعليم الفني، وإسهام واستخدام الفنون الشعبية التشكيلية بأصالتها الفنية في إبداعات فنية محدثة .



التراث الشعبي في مسرح

الكاتب المسرحي جون ميلنجتون سينج

عبد الفنى داود

غرضها في إثارة الضحك ثم تخفيف في زوايا الفسيان هو [لفتها]؛ إذ إن مهازل (سينج) يمكن أن تقرأ باعتبارها أدباً خالصاً.

ويلحق الناقد الكبير (ريمووند ويليامز) على هذه المسرحية في كتابه «المسرحية - من إيسن إلى إليوت، قائلًا: «إن أول ما توصل إليه (سينج) هو اكتشافه لوجدة مشتركة في التعبير» جعلت من هذا الأمر شيئاً ممكناً. ويمكن القول إن مسرحية «في ظل الوادي» هي مادة ترفيهية أكثر منها عملاً فنياً. لكن الإدارة التي يستحقها اتجاه (سينج) الأساسي، هو أنه جعل من هذا التمييز شيئاً غير حقيقي وغير ضروري، يمكن ما يحدث في ظل ثقافة صناعية؛ فشخصية (عابر السبيل)، هنا، لها أهمية معينة؛ فقد رأى بعض النقاد فيه ممثلاً لذلك الإيمان الغريب الراضى بالحياة، الذي تأسس على تشابه حى وثيق الصلة مع أحداث الطبيعة».

بينما ترى الناقدة الإيرلندية (يونا إليليس فهور) في كتابها «الحركة المسرحية الإيرلندية»، أن في هذه المسرحية موقفين يكشغان عن تجربتين متميزتين: (نورا) التي عاشت في

أولاً: الكوميديا الشعبية الإيرلندية

من الغريب أن (سينج) ١٨٧١ - ١٩٠٥ - في كل مسرحياته لم يعرض - ولو بطريق التلميح - للموضوعات الاجتماعية والسياسية؛ حيث كان يلتزم بأسلوب في النثر له إيقاع موسيقى كالذي نراه في الشعر، وفي الوقت نفسه، يحتفظ بالروابط التي تربطه بحدث الناس العادي، ساعده على ذلك نوع الموضوعات التي اختار لنفسه أن يتناولها؛ ففي أولى مسرحياته وهي كوميديا «في ظل الوادي» ١٩٠٣، التي تعد نوعاً من الاستكشافات الشعبية للطيف الساخرة، وتقوم أحداثها الرئيسية على زوج متقدم في السن يدعى الموت حتى يفاجمه بزوجه الأصغر منه سناً مع عابر سبيل، وهذا موقف مضحك وإن بدا هامضاً بالنسبة إلى من نشأوا على حضارة مدنية تقسم المجتمع إلى طبقات مختلفة. لكن ذلك مألوف تماماً لدى أغلب الحضرارات الريفية وليس فقط الإيرلندية. وفي النهاية ينهض الزوج من موته الذي يدعيه، ويطرد الزوجة وعابر السبيل. وكما نرى، فإن نوع الحادثة، هذا، ليس غريباً على المهواة الطبيعية، إلا أن ما يميزها عن الخطوط التي تحقق

كويخها عند طرف الوادي كما لو كانت في حصن يحميها من جبريت الجبل، ترتعد فرائسها من الوحدة وللظلام.

أما (عابر السبيل) الذي احتوته سحب الضباب فقد وصل إلى نوع من التوحد مع الطبيعة، حيث يحس في نفسه بمعرفتها، ويألف لها، ورغم أن الربة مازالت موجودة. ولذلك أن أكثر الموضوعات إثارة في المسرحية هو دراسة تحول (نورا) من هذا الرضف للطبيعة الناشئة عن الخوف منها بواسطة قوة الرجل الذي يستطيع في بعض الأحيان - على الأقل - أن يوحّد نفسه مع الطبيعة ويصحبان شيئاً واحداً. وتدل على رأيها هذا بالحديث الذي دار بين الزوجة وعابر السبيل بعد أن طردوا الزوج المعجوز:

نورا: ما فائدة قطعة من الأرض عليها أبقار وأغنام على سفوح التلال؟ إذا كنت تجلس ناظراً من باب مثل هذا الباب، ولا ترى سوى الضباب يحدس في المستنقع، والضباب، ثانية، وهو يصعد من المستنقع، ولا تسمع سوى الرياح تصفر في بقايا الأشجار المكسورة التي تكبّث من العاصفة، والجدول وهي تنج بالطر.

عابر السبيل: سترحل، الآن، يارية الدار، المطر يتساقط لكن الهواء رقيق وسيكون صباحاً رائعاً بفعل الله .. أؤكد لك أننا سترحل الآن، وعندما يأتي الوقت الذي تشعرين فيه بالبرد والصقيع والمطر للعظيم، والشمس، ثانية، والرياح الجنوبية وهي تهدب في الوردان، فتجلس على حافة رطبة كما تفعلين الآن، تتقدم بك السن لأمسية رائعة بفعل الله، ومرة أخرى تقولين: إنها ليلة موحشة كان الله في عرونا، ولكنها ستمر، بالتأكيد، وستسعين مالكا الحزين يصرخ فوق للبحيرات السوداء، وستسعين الدجاج واليوم كذلك والقبرة والسمنة عندما ينتثر الدفء.

ويعترف (سبيج) في حديث له أنه عندما كان يكتب هذه المسرحية تلقى من العن قداً يفوق ما كان يمكن أن يتلقاه من أية معرفة قائمة على الدراسة، من خلال فتحة ضيقة كائنة في أرضية الترفة في المنزل القديم الذي كان يقطن فيه في مقاطعة (ويكتر) حيث مكثته هذه الفرجة من سماع الأحاديث

التي كانت تدور بين الخاديمات في المطبخ، يقول: «وأعتقد أن مثل هذه السادة تعتبر ذلك أعمية قصوى، إذ إنه في البلدان التي يتميز خيال شعبها، واللغة التي يستخدمها هذا الشعب، بالثراء ومقومات الحياة، يصبح في إمكان الكاتب أن يكون ثرياً وغزيراً في تعبيراته، وأن يحس، في الوقت نفسه، حقيقة الواقع التي تعبر أساس الشعر كله، في شكل زاخر وطبيسي.

وفي عام ١٩٥٥ يقدم (سبيج) كوميدياه الثانية «زفاف السمكري»، وللمادة الخام لهذه المسرحية كانت قصة متداولة، وفيها يكشف عن المفارقات الساخرة بين عالم السمكري وعالم القساوسة، وهذه المفارقة هي السادة التقليدية للكميديا والتي تقوم على التناقض بين المتزمتين بالسلطة الدينية وبين أنفسهم، ويتقدم المسرحية على ملاحظة (سبيج) وأهتمامه بالسفرجات الأيرلندية الشعبية، وتلك الديورات الغالية التي كانت أنه على استعداد دائم لالتقاطها، وعلى حاسة درامية ترحب بمناسبات العلف أو السوق في للموقف الهزلي في المسرح الإيزابيبي؛ فعملية الشد والجذب في المسرحية تقع بين السمكري والقساوسة وفي مكان ما بينهما نجد الناس يظهرون الظل إلى حد ما. لكن يبقى حضورهم محسوساً، ويرى البعض أن هذه المسرحية لا تستحق الاهتمام، وأنها شيء من مئذنة الصلة بأعمال (سبيج) ولتنكاس في ذوقه، ولقد، والحق إن هذه المسرحية جزء لا يتجزأ من أعماله .. فالمفارقة فيما بين السمكري اللص والكاهن الساعى إلى الحصول على المال هي فكاهة من طراز راقٍ جداً، بالرغم من أنها تفتقر إلى التركيز والخمضوع لميطرة المؤلف إذا قورنت بمسرحية «في ظل الوادي»، مثلاً.. فالرغبات المعقدة التي تهبس بصدر (السمكري) حول الزواج والحياة الحارة مع (الأولاد الكبار) هي على شاكلة تلك الرغبات التي كانت تراود (نورا/بيرك) في مسرحية «في ظل الوادي»، وإذا كانت المسرحية يطورها الوهن بمسبب إدخال نوع من التضاد التي تذكرنا بالمذهب الطبيسي. كما في حديث (ماري بوزن) وهي تخاطب التفسير قائلة:..

ماري بوزن: إنه لمن المزم والمؤسف أن نضايك، ولكن ماذا كانت بغيتك من وراء دس أنفك في شعور أمثالنا من الناس، وقد طال بنا للسعد ونحن نسير في حياتنا على هذا المنوال: والد ابنة، ثم ابنة من بعده، أم وابنتها، ثم ابنتها أيضاً .. إننا لا نشعر بحاجة ملحة أبداً تدفعنا إلى الذهاب إلى كنيسة، وإلى أن نعزم على أمر. وهناك

قسم، كما يقولون، لن يصدقنا فيه أحد. لقد تركت السنون أثرها على أصابعنا، وما زلنا في كل يوم نعمل على سحب الجحش من تحت العوارض الخشبية الموضوعة على ظهره، ونشد السيور الجلدية عليه، في الوقت الذي تكون فيه هذه السيور لزجة بفعل المطر الذي سقط عليها من جزار سيرنا تحت السماء المكشوفة.

فهذا وعد ذاتي زائف، فيما يخص بهذا الكفء التصويري عن الشخصية، الأمر الذي تقوم اللغة، في هذا المثل، بإبرازها؛ فسينج، لم يكن قد تمكن بعد تكثراً كاملاً من استخدام لغته استخداماً درامياً، لقد كان يستعملها.. لو تخيلنا الدقة.. ليضفي على كتاباته طعماً مسرحياً.. بالإضافة إلى تلك السخرية الرقيقة الموجودة، دائماً، ولا تغيب على الإطلاق.

ويطر هذه السهولة ملهاة أخرى من ثلاثة قصول بعنوان «بئر القديسين» كتبها (سينج) عام ١٩٥٥، حيث نرى فيها شحاذين مسلمين من المعيان: رجل وزوجته، وهما مقبلان على بئر باركهما أحد القديسين، من شأن مياهه أن تعود الرؤية لمن فقدتها، وعندما يفتحان عينيهما على بعضهما البعض يتولاهما الربح والاشمزاز من النظر إلى الوجه المغشع للكتاب الذي يراه كل منهما، ويذهب بهما الغضب إلى حد التضارب بالأبدي، ثم يعود إليهما المعنى فيفشق عليهما القديس الطيب، ويقترح عليهما أن تم المعجزة مرة أخرى، لكن فكرة التمكن من رؤية الأشياء لا تدور فيهما إلا الخوف؛ فنرى الزوج يحاف الغام المسموم، ويلضل أن يسعى في الأرض غارفاً في ألوهاته بدلاً من تعمق البصر التي يصاحبها اليأس من الناحية الروحية. وكما نرى فإن أصل هذه المسرحية من النقص الشخصي، وهي أشبه بهزلية (فارس) فرنسية تنتمي إلى القرن الخامس عشر سمعها (سينج) في المحاضرات التي حضرها في باريس ما بين عامي ١٨٩٥ - ١٩٦٦، وتعالج كوميدياً «بئر القديسين»، على مستويات مختلفة. مشكلة ألوه البشري وهو ضروري للسعادة، وتقلبات الشخصيات وتغيراتها؛ إذ تواجه الحقيقة، وفشل هذه الحقيقة، ومجالات الشخصيات أن تهون ذلك الفشل، وأن تجعل منه، عن طريق الخيال المبدع عالماً يمكن أن يبقى محتملاً بعد أن ينتهي للوهم. ويبرز هذا اللصو واحدة من لمحات (سينج) للتوتر والصراع بين الفكرة والحلم والواقع، ومن أجل هذا الغرض نجد أمامنا مشهداً فلاحياً غير

محدد بزمن، نشعر فيه بالقوة وروح الدعاية في الوقت، كما نشعر بما هو رائع وقطري في الواقع.. ففي الخلفية تتحرك شخصية القديس القوية، بخيل ومتصلب وراز العظام كصورة من الفن البدائي التي نجدنا في الفن الإيطالي، ومع ذلك ففيه من صفات البشرية ما يكفي لإبراز مواضع السخرية فيها، وجبها للشيء وكراهيتها له في آن واحد، هذه الأمور التي تكون جزءاً من العالم الذي يصوره المؤلف.. لذا نجد الحكمة بسيطة والفصول الثلاثة متوازنة بدقة.. حيث نجد (مارتن دول) بطل المسرحية.. في عماء.. وهمين.. أولهما: أنه وزوجته (ماري) جميلان، وأن عالم المبشرين من حولهما مليء بالأعاجيب والبهجة، ولكنه غير مكتمل؛ حيث نجد من خلال تلميحات خاطفة كيف تبرز لدى (مارتن) رغبة لم تتحقق، وهي اشتهاه هذا الرجل المعجوز للشابات الصغيرات، ومع نعمة البصر نجد أن ذلك ألوه المزيج، وهم الأزوج في جمال الزوجة ويوم الزوجة في جمال الزوج، قد تحطم إلى الأبد، لذا (فمارتن دول) (مولي بونن) هما أكثر الشخصيات اكتمالاً من حيث تصويرهما في المسرحية.. (سينج) يدع الشخصيات تتكلم دون أن يصدر حكماً على قيمة، وهو يكتفي بظلال المفارقات المطردة بلا هوادة، وتلك الظلال التي تلقيناها بسفرته، في عمق وفي دقة، تلك التي لا تعرف لا الرومانسية ولا الواقعية. وقد تكون للمسرحية، أيضاً، مسرحية أخلاقية تجتمع فيها مقدرة (سينج) مع سفرته ليمحو كل أثر لزعط فيها، وهذا هو المستوى الأدبي للمسرحية الخلقية، ولكن فوق هذه الشخصيات توضع شخصية القديس، وهالة القداسة التي تحيط به.. فالمسرحية تدور في دائرة، إذ بدلت بالشحاذين وأصواتهم الغريبة المتقطعة وهم يقصون العام كله تحت المطر الهائل.. وفي النهاية يرحل (مارتن وماري) إلى الجنوب.. حيث للناس أصوات حنوية، ولن يفرقا نظرتهم للسودا أو نذالتهن.. ويلخص الناقد (ريموند ويليامز) رأيه في هذه الملهاة، في كتابه السابق ذكره، بقوله: «إن مادة هذا العمل التي هي الخيار بين السعادة في ألوهه والشجاعة في الحقيقة، ويتمر بمسرحية (سينج) لحظات غاية في القوة وعلى الأخص في الفصل الثالث.. وإن كانت المسرحية في مجموعها عملاً غير متناسق لعلاج مسألة (العمى) على مسرح (تشيولي) يأخذ قيمه عن العالم الواقعي، مما يستثير مخاطر بالغة متعلقة بالعاطفة.. وهو الأمر الذي حاول (سينج) أن يجلبه كله؛ فالمشاهد التي يتحقق فيها الشحاذان من حالتها النفسية هي مشاهد مؤلمة كما يفرق المرء منها ولكنها تستثير جزئياً شديداً لا يرتبط بعناصر الموقف بقدر ما هو استحثات مباشر.. فيما يبدو.. لمشاعر الجمهور..»

وفي عام ١٩٠٧ يقدم (سليج) أهم مسرحياته - في تصويرى - وآخر وأفضل كروميدياته الشعبية والتي أدخلها السيريانيون ضمن (المانيفستو السيرياني) وهي ملهاته «فتى الغرب المذل» وهي من ثلاثة فصول، وتعالج بعض للجوانب فى حياة الإيرلنديين ويتسخر من بعض تصرفاتهم وأعمالهم وتركز على عبادتهم للبطولة الزائفة، والبالغ فى الفخر والزهو، وللمسرحية حبكتها الفكاهة التي تسودها السخرية والأملوب الشعبي، وتدور حول فتى ضعيف نفاه يدعى (كريستى ماهون) يتحول إلى بطل من الأبطال بين أناس سمعوا أن لديه الجسارة وقتل أباه، وتشعر الفتاة (بيجين فلاهرتى) حين تقارن بين خطوبتها الرصيدة (بوتن) وبينه أن خطوبها قزم بالنسبة إلى ذلك المعلق، ولذلك تقسم خطبتها على الرغم من محاولة أبويها للمستنية للإسراع بتزويجها منه، وعندما يعود الأب (ماهون) إلى الحياة - بعد أن كان يظن أنه مات - يحاول (كريستى) أن يرد اعتباره أمام الناس .. لكن القرية كلها تهب في وجهه مذعورة بعد أن رأت علامات البطولة تتحقق فى مكان آخر بعيد علمه. ويذكر أن الجمهور الإيرلدى قد احتج على هذه المسرحية، وكانت السلطة تعمل بعضهم إلى مخافه الشرطة، وفي عصر كل يوم كانت تقدم تقريراً عن محاكمتهم. والغريب أن الفصل الأول من المسرحية قد قوبل بالتصفيق، وكذلك الفصل الثانى، وقرب نهاية الفصل الثالث كان يسمع بعض الصغرى، وتفسر الناقدة (أليس فريرموير) سبب شعور الجمهور الإيرلدى بالإهانة بأن إيرلندا - فى نظريهم - هي أرض القديسين، بالإضافة إلى اللغة البذيئة المخفنة المستعملة فى المسرحية، والتي احتج عليها حتى المثبتين، فمثلاً عن العفة التي خدشت فى استعمال كلمة (قميص النوم) فى نص المسرحية ويطلق الناقدة والمؤرخ المسرحى (الاردين نيكول) على هذه المسرحية قائلاً:

وهكذا استمتع (سليج) بخياله الذى ينجح إلى الفكاهة والشرح، بخصميين مظاهره كنزاً لغوية، أن يخلق، هنا، مسرحية من خبزه المسرحيات التي يمكن أن يقدمها لذا القرن العشرين بينما يعتبرها الناقد (ريمرتو ويليامز) ملهاته ناجحة نجاحاً باهرًا، كما أنها قطعة أدبية جادة، وأنها تذكرنا (بموليير وسرفانتس وربما برابليه) وإن كانت وثيقة الصلة (بجونسون) على نحو أكيد... فهي قطعة من الأدب الساخر؛ فليس (سليج) معيلاً بمجرد الخيال الذى يراود (كريستى ماهون) وهو يسحب خلفه ذلك السجد الهيبى أو البزعم - الرجل الذى قتل أباه - لكنه مهم بخيال للجماعة كلها التي يتصاوى أفرادها فى قلوبهم بتشكيل وهمه هذا. فالشخصيات هي عالم قائم بذاته

أكثر منها جماعة تمثل شيئاً ما، كما أن الوجود الفردى لكل منهم يعتبر أقل أهمية من العملية الانعكاسية العامة التي يحصر عالمهم فى إطارها .. إنه بالطبع عالم مثلي، وهو ما أسماه مستر (جراتان فريز): «عالم ج. م. شينج الصغرى» فى مقال له بهذا العنوان منشور فى مجلة «السياسة والأدب» عام ١٩٤٨، ويرى (ريمرتو ويليامز) أن وهم المنظمة الذى يسيطر على تفكير (كريستى ماهون) تغذيه الجماعة وترقى به إلى آفاق سامقة، حيث تسود وتغلب أسطورة القوة .. والأفانصيص التي يحركها حول (جاك سميت الأحمر) و(بارتلى قانون) خير مثال على ذلك.. ف (كريستى) الذى هشم رأس أبيه بمنزلة واحدة هو (لورويس) آخر جاء ليقتل حصابه.. ولكن عندما يتعقب الأب المثلثم .. سريراً يتحول البطل المنهار إلى ذبيحة من ذبائح القرية.. يبد أن البطل عندما يهشم رأس أبيه لعل يدرك الذين يشاهدونه، وقد صدمتهم هذه الفعلة.. أن هناك قوة عظيمة بين قصة رائعة وقلة قذرة .. ولكن القلة لم تكتمل بعد، فما زال الأب حيًا، وهو يسعى إلى الابن ليهلكه فيبادره كريستى بالقول:

كريستى: هل جئت لتقتل مرة ثالثة أو
ما الذى باتى بك الآن؟

ومع ذلك يتحقق (كريستى) من أن القلة ليست هي التي أصبحت عليه الفخار، وإنما القول عن تلك القلة أو ما يسمى (حديث الساعرة) وأنه ليحتفظ بهذه الخاصية وهو يبادر الجماعة وإثاقاً في قوته للجدية، لكنه يعترف بأن الجماعة هي التي صنعتها، فكلحل عشرة آلاف نعمة على كل المروجين هذا فقد سورتعوى صلب العود في النهاية.. الأمر الذى سيجب أن أعدها فى طريقى حالاً خلال حياة مرحلة، منذ الساعة حتى يحل يوم الحساب.. فليس (كريستى) وحده هو الذى أصابه التحول.. إن الجماعة نفسها قد خلقت شيئاً، فبطلهم قد وفادهم، لكنه من خلقهم .. إنه فتى العالم الغربى الوحيد، وظل العالم الذى تجرى فيه العملية كلها فى النهاية مصوناً كما تشير (بيجين مايك) فى إقرارها النهائي بالحققة؛ فإن عالمًا جديدًا يصاغ فى قلب جديد.

وتلاحظ الناقدة (أليس فريرموير) لتي تؤكد على قيام الطبيعة بدور مهم فى كل أعمال (سليج) أن الطبيعة، فى هذه النهاية، تلعب دوراً أقل.. فهي ليست مثلاً رئيسياً كما فى مسرحياته الأخرى.. كذلك يسود هذه المسرحية نوع من الرحسية، وتكشف عن قدرة (سليج) الدرامية فى قمة تضجها، والمسرحية تمثل تحقّقاً باهرًا للشكل القلى - الذى ربما كان فى

المتشكك، وعلى إدراك الأمور التي على طرفي نقيض، وفي حدود، الإيقاع العام لتكوين المسرحية، وتقدم على تحريك الشخصيات بحيث تصعد وتهبط وتتناور وتتقدم في كسبها لمطاف الجماهير، وبهذا تتشكل أنماط المسرحية الخاصة به.

ويطلق لشاعر والكاتب المسرحي الكبير أساذ (سينج)، الذي كان سبباً في عودة (سينج) من باريس عام 1897 إلى موطنه الأصلي في جزر (آران)، بإيرلندا - على هذه الكوميديا قائلاً: هي أروع ما أنتجه مسرحنا الدارج.. فإننا هنا نجعل للشخصيات والموضوعات تقدم وتأخر، نقول نمو المتفرجين ثم تدبر.. فالأقوال المتطرفة والمبالغات تصبح منطقية.. كذلك يطلق للكاتب الكبير (جورج برنارد شو) على أن الكوميديا لدى (سينج) قائلاً: «إن كوميديا (سينج) رائعة» - (سينج) الذي هرب من إيرلندا إلى فرنسا - قد رسم البشرية كما رسمها (موليير)، وأكد للجماهير أن هذه هي مجرد الطبيعة البشرية في جزر بلاسن.. وأن المتدينين بالطبع لم يعجبوا قط بالمجرمين المزهوين بأنفسهم، ولم يقدروهم على قدر الفخائع التي ادعوا أنهم ارتكبوها... إن الأسس الحقيقية لغتي الغرب هو سينج، ومن تكن إيرلندا حتى لا يشهر بها كما يشهر بغيرها من البلاد كبار كتابها في الكوميديا؟»

ثانياً: المأساة الشعبية الإيرلندية

كان «سينج» كتب في أول حياته المسرحية نصاً من فصل واحد لم ينشر إلا بعد وفاته (1909) وهو «عندما غاب القمر»، ولم يكن هناك عنوان لهذه المسرحية ولا قائمة بأشخاصها، ولكن من الواضح من مذكرات (سينج) اليومية أنه قد اختار هذا العنوان للنص الذي اكمله عام 1903، وهي مسرحية تجريبية تصلح للمبتدئين والمجهذين من هواة المسرح، وموضوعها الرئيسي: الحب والموت والتمتع بالحياة قبل فوات الأوان.

وفي عام 1904 يقدم (سينج) رائحته التراجيدية «الراكبون إلى البحر»، وهي مسرحية من فصل واحد تسودها روح المأساة التي لا تنفد فيها يريزى الناقد (ألدريس نوكزل) في كتابه «المسرحية العالمية» جزء 4، أنه بدون ذلك الحوار الذي يجمع بين الواقعية والشاعرية والذي طوعه (سينج) ولولاه ما كان يمكن أن تكون لهذه المسرحية كل تلك الأهمية. فلو كانت كحيت جرياً وراء المذهب الطبيعي الخالص لما أثارت فينا استجابة لها قيمتها لكنها بالجو الذي تنيره أقرب إلى روح المأساة، وإيقاعات النثر الذي كتب به الحوار لا تنسجم فقط مع موضوع المسرحية.. ولكنها جزء لا يتجزأ من ذلك الموضوع

صميمه إيرلندي في مادته - وبما لذلك في هيئته. هذا الشكل الذي يجعل الحدث شيئاً ثانوياً تابعاً، ويتخذ من نمو الهم أو الخيال الجامح في عقل واحد أو في عقول عدة موضوعاً له، ويأتي هذا الشكل في نمو الذات الجديدة في (كريستي ماهون)، وفي انتقاله من دور الفتى المعنوي إلى طور يصبح فيه بطلاً شاعراً.. وهو انتقال سريع لكنه ثابت ومؤكد.. حيث تصبح الجريمة التي هرب بسببها في دحر على طرق إيرلندا منذ أسبوع شيئاً كبيراً.. فهم يدركون أنه ليس قاتلاً عادياً ممن يدرهم كل يوم، لكنه رجل يخدم مروعاً ومزعزاً إذا ما استنكر - وأرجل كنوم.. وتبدد مهارة (سينج) الفارقة في هذا النص في مزجه عناصر الكوميديا بالمسرحية التراجيدية التي تتركها، في النهاية، وقد أدركنا كيف خلقت أسطورة البطل، وليس هذا فحسب.. بل نفهم، أيضاً، لماذا خلقت.. إنه ليس (كريستي) وحده.. ولكن كل سكان هذا المجتمع الصغير الذي يهبط عليه قد تحولوا جميعاً إلى إقصاوى روايات خيالية طيلة حياة مليئة بالظلم والقسوة.

ويرى الناقد الإيرلندي (ت. ر. هن) في مقدمته لهذه المسرحية أنها كوميديا بها عناصر قوية من (الفارس) الهزلية، وذلك في عملية (بحث).. (ماهور والد كريستي) بعد موته، ومن خلال هذا المتباين بنفسه، وفي الكشف عن أكنوبة كبيرة من البطولة الزائفة، وعلى ذلك فإنها تحوى العناصر المشهورة؟ من قلب لمجري الأحداث ومن التعرف.. ومع ذلك فهي كوميديا كان يمكن أن تنتهي إلى حافة التراجيديا.. فهي كوميديا (ديونسية) حيث يطلق المؤلف العنان للفرار.. فإننا حينما ندير المسرحية على محورها نجد أن الهجاء والمسخرية هي الغالبة على كل شيء.. لذا يمكن أن تكون «فتى الغرب»، أوديباً هزلياً (للرجل الذي قتل أباه.. لأن وصف الأب اللابن، وصف الابن للأب يجعل هناك وجه شبه بين علاقتهما وبين عقدة أوديب المعروفة. ويسور (ت. ر. هن) في هذا المنعنى مقررًا: «إننا نرى في كريستي (أوديسوس) ذلك المشجول الشرير الذي يبحث عن مآلى.. لقد قصد (سينج) أن تجرى أحداث مسرحيته بين المتناقضات. إنها، رغم حبكتها التي تدور بسيطة، فيها تركيب متوازن دقيق من المسرحيات، ومن حالات تتعلق فيها العواطف المتناقضة في الشخص نفسه تجاه الشيء نفسه.. فمسرحية «فتى الغرب» ليست مسرحية ذات «هدف» بالمفهوم الحديث الكلمة أما الفكاهة فيها فريما بلغ قريبا من الحقيقة وبناؤها على الملاحظة الدقيقة لدرجة جعلت من الصعب أن نأخذ على سبيل الدعابة، وتقوم تجربة (سينج)، في أغاب الأحيوان، على ملاحظة التضاربات

.. بينما يراها الناقد (ريموند ويليامز) في كتابه «المسرحية من إيسن إلى إلبوت» مأساة تصويرية تستمد قوتها من طبيعة الإنسان التي اكتشف (سينج) وجودها في حياة سكان الجزر الذين عاش معهم، وهي تتحرك في مستوى محدد، هو حماية الصراع بين الناس والبحر، وحماية هزيمتهم، فعندما يفرق آخر أبنائه (موريا) التي فقدت الزوج والأولاد في البحر تحدث إلى نفسها قائلة: ..

موريا: لقد ذهبوا جميعاً ولم يعد هناك ما يستطيع البحر أن يفعله معي.. لقد تجمعوا كلهم معاً في هذه المرة، وما قد حلت النهاية فليتأمل الإله القوى برحمته روح (بارتلي)، وروح (ماويكل) وأرواح شمس وبناس وسيفين وشون، وليرحم روح كل من بقي على قيد الحياة في العالم.. لقد شابت رحمة الإله القوى أن يذل ولدى في قبر نظيف في الشمال البعيد، أما (بارتلي) فسوف يحظى بكل من جيد من الأرواح الخشبية البهضاء، ويقر بعيد الغور بالتأكد.. فماذا نريد أكثر من ذلك؟ ما من إنسان تدوم حياته إلى الأبد، وخلق بنا أن نستنشر أحاسيس الرضا.

فانداس في (الراكبين إلى البحر، صنهايا.. فليس الإنسان هنا استسلاماً متماسك الأركان؛ بل بالأحرى كليل مرهق..

وتركز الناقدة الإيرلندية (برنا أليس فورمز) في كتابها «الحركة المسرحية الإيرلندية» على عناصر الطبيعة؛ إذ ترى أن للبحر هو الشخصية الوحيدة في المسرحية، فالبحر، وحده، هو الذي يتميز بالنشاط، أما الإنسان فينأمنل ضد عناصر الطبيعة، ولا يمدى الأمر حدود ممارسته البسيطة للأعمال اليومية الراضية. ويبدو «اللغة»، هنا، مزاجاً يدخل «المذاق» في تحويره وكأنه مفروض على المسرحية، وأكثر أهمية في جوهر المأساة ومحاولات الكشف عنها.. وعلى الرغم من أن قوة الحديث تميز مسرحية (سينج) بمتهمى الوضوح.. مجرداً عن خلجات الأسى العادية في المذهب الطبيعي إلا أن الانفعال في هذه المأساة يبدو عاطفياً أكثر منه مأساوياً. إن الجزيرة التي تدور فيها أحداث المسرحية عاطلة من وجود العنصر الإنساني؛ فالصراع الإنساني والتجربة الإنسانية قد قضى عليها سحراً، تحت وطأة المخاطر الطبيعية وتحت ضغط الشاهد الطبيعي.. فإذا أردنا أن نفهم جوانب هذه المسرحية فطينا أن نعيد تركيب حياة سكان الجزر في خيالات كما عرفها

(سينج) في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث يجب أن نفهم كل الطقوس المتعلقة بالموت.. في طرح الميت على الفرائش، إلى سهرة المأسى، إلى للشهد في فناء الكنيسة والذي له أهمية كبرى، وكذلك عمق المقبرة التي يجب أن تكون في أرض حجرية، ونوعية الألواح الخشبية التي يصلح منها التابوت.

والحق إن مسرحية (الراكبين إلى البحر، هي مسرحية فريدة في تاريخ الدراما، فهي المسرحية الوحيدة من فصل واحد التي يمكن أن توصف بأنها تراجمياً بكل معاني الكلمة رغم أنها لأول وهلة قد تبدو حكيماً بسيطة أكثر من اللازم، والشخصيات هزيلة باهتة المعالم بحيث لا تسمح للكتابت بالارتفاع بالحركة الخلفية في المسرحية والجدية اللازمة، وقد يرى بعض النقاد أنها [جبرية] إلى حد أنها ليست مأساوية، وأنها لا تدع مجالاً للصراع.. إذ يبدو، منذ البداية، أن الشخصيات الرئيسية قد حوسرت في دائرة من القدر لتلكا منها حيث لا تجدى صولات المسرحية أو عزاءها، وأن الحل في للمسرحية يرتكز على استسلام أشبه بالفلسفة الروائية منه بالحكمة المسيحية، وهو إجماع بالارتياح بأنه ليس هناك خسارة أخرى ممكنة بعد أن تراجعا البشرية مصيرها الآخر في الموت.. لكن الذي يجعل من هذه المسرحية تراجمياً عظيمة هو أن بها كثيراً من بساطة العمق التي تنسم بها الدراما اليونانية والروايل الاسكتلندية، حيث ظروف الصراع الأساسي معروفة ومعلم بها باعتبارها من قدر الإنسان، لذا يمكننا الاستغناء عن العرض لفصل للحبكة أو الشخصية، لأن الصراع هنا يجري بين البحر والبشر سواء على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي.. وأن الفصم بين البشر على ثلاثة مستويات: -- (بارتلي) الذي عليه أن يبيع حصانه في السوق، و(أخذه) اللذان يتودعان وكان لهما وظيفة تنبؤية طقسية مثل (أنجيون)، و (إسمون)، و (موريا) التي تلقى المرتبطين العظميين.. لا موتى جزر الآران، بل موتى العالم أجمع. إن البحر هو الإله الطاغية المثلج بالغموض والبهوت، مانع الحياة وقابضها، عدو الشباب ومتعديه؛ لأن حياة الشباب في ركوب البحار، فمن سينتص إلى امرأة عجوز ليس لها إلا شيء واحد تقوله وتردده على الدوام، فالمسرحية مصورة مصفرة لذلك التلم اليوناني المأساوي: تنبؤات (موريا)، ومرثيات الفرد والجماعة التي تأخذ طابع الطقوس، والنداء للمعولات كما في (الجوقة)، وتخفيف التوتر في تقبل الهزيمة باصطلاح.. أما من حيث التركيب، واللغة، والصور المجازية، والإيجاز اللائق.. فإنها تتمتع بما يسمى «بالسلطة المحسوسة»

(نيشي) (ديدررا)، ويصل إلى ذروته جنسياً، ثم يُقصِف عمره فجأة في ظل الموت الذي يعمل ندوه على توفد الحب إلى درجة من الوجدان لا تكاد تختمل مثل أشجار ملتصف مايو وأزهاره إذ رأيتهما والرعد والسحب تتجمع عليها. وفي هذه المسرحية تخفي الكوميديا والفكاهة والسخرية الوحشية، التي اشتهر بها في ملاهيه الأربعة حتى الاهتمام بالشخصية، ولم يعد يرى شيئاً في الحياة سوى الجمال.. جمال (ديدررا) وجمال الطبيعة التي هي جزء لا يتجزأ منها، وجمال عاطفتها وعبادتها للحياة.

• ورغم أن المسرحية لم تكتمل فإنها سمعت لتكون تراجيديا شعرية عظيمة، فالفصل الخامس وباقي أجزاء المسرحية، إلى حد ما يحققان هذا التقييم؛ إذ تدور المسرحية حول الفتاة (ديدررا) التي من المعروف أنها تجلب للشقاء والدمار لكل من يقع في حبها ويخونها الملك (كونور.. ملك السدر الأعظم) الذي بلغ الستين من عمره، لكنها كانت، في الوقت نفسه، متعلقة بحب نوشي ابن يشا.. فتعرب معه، ويصحبهما شقيقاه (أنيل وأردان) إلى اسكتلندا.. وبعد سبع سنوات يرسل جاسوساً يقتلها بالمرودة؛ لأن الملك عفا عنهما.. لكن (الملك كونور) يصدر أمره بقتل (نيشي) وأخويه فور وصولهما لفتن (ديدررا) نفسها حزناً على حبيبها (نيشي)، وتدفن نفسها معه في القبر نفسه وهي تردد كلمات أقرب إلى الموال..

فيديدررا: إنني أرى لهب (إيمون) يرتفع في ظلمات القبر، ويسبى سحرخ بنات عربس والقطط على حائط مهجور كان يوماً ملائكاً للملكات وللجويش، ومخزناً للذهب الأحمر، وسيتحدث الناس عن قصة مدينة خربة، وملك يهذي، وإمرأة سحتفظ بشبابها إلى الأبد.. إنني أرى الأشجار عارية جرداء والقمر يتألق، وبأيتها القمر الصغير.. يا قمر اسكتلندا الصغير.. إنك تستمر بوحشة الليلة وبإلة الغد والليالي الطوال التي تليها، وأنت تدرج الغابات فيما وراء (وادي لار) تبحث في كل مكان عن (ديدررا) ونيشي) المحبين اللذين نأما سوياً في عذوبة وصداة.. لقد أقيمت بالحنن جانباً مثل فردة حذاء بلنت وأصابعها الوحل، لأنني استمعت بحياة يحسني عليها العظماء ولم يكن شيئاً هيناً أن يختارني (كونور) الذي كان حكيماً.. أما (نيشي) فلم يكن له نظير، ففي شجاعته ليس أمراً سهلاً أني تفاديت الشعر

والرموز، هذا، وضعت في وجود كلام إيقاعي، على درجة كبيرة من اللفة والتكرير تتخلل المسرحية، وهي تتفصل وتتصل، وتتلاحم وتتجمع في توتر أو في تمارض لتحدث عمقاً أو سخرية مثلاً، محفظة، دائماً، بطبيعتها الأصلية، والفرض منها أن تحرك الخيال، وتوسع من حدوده إلى ما وراء حدود البساطة الظاهرية للحبكة.. ومثال على ذلك أننا يمكن أن نلمح علاقة بين (المهرة الحمراء) التي يركبها (بارتلي) وبين (المهرة الزمادية) التي يركبها (مايكل).. لأن اللون الأحمر يدل على القوة والفحولة.. بينما اللون الآخر ينتهي إلى الموت.. كذلك نجد أن اللبز الذي أعاد على المائدة التي مددت عليها جثة (بارتلي) والتي تحاول (موردا) عبثاً أن تعليه إياه عندما تقابل بجانب البئر الذي يستخدم لإعاش الرجال المسنين الذين عليهم أن يصنعوا الكفن (لبارتلي)، وهكذا فإن الأحياء والأموات يخلطون حتى في معتكثهم.

ويعود (سينج) بعد هذه المسرحية إلى الكوميديا التي بدأ بها حياته المسرحية بملهاة، وفي ظل الرادي، ١٩٠٣، فيقدم كوميديات (زفاف المسكرى، ١٩٠٥، وبذر القديسين، ١٩٠٥، ورائسته، في العالم الغربي المذل، ١٩٠٧ ثم يعود إلى التراجيديا في آخر أعماله، وهي (ديدررا فتاة الأحرار، التي نشرت بعد وفاته عام ١٩٠٩، وفيها يستوحى (سينج) الأساطير الإيرلندية، ويحول تحولاً جذرياً للدراما الأسطورية للشكيلة التي تتركها أساليب الحوار المتداول في غرب إيرلندا بعد أن اختارتها وأعدت خلقها أذن شاعر.. ففي هذه المأساة نحو الطبيعة جزء لا يتجزأ من حياة الناس وحديثهم، وإن كان هناك تجديد أكثر ووحى أعمق في إدراك (سينج) لها.. إذ ساعدته معرفته بأهل (جزر الأران) على تفهم الحضارة البدائية، وجعلت معرفته بعلاقاتهم بالطبيعة يتلاقى مع تقاليد الطبيعة الإيرلندية القديمة والتراجيديا، هذا، لا تصبها الكوميديا، وعصر الترويج في هذه التراجيديا مصدره الشعر مثل التراجيديا اليونانية، وفيها نجد العلاقات أقل تعقيداً؛ فالمرسوخ والشخصيات وحتى الصور واضحة ومصفاة، وثراؤها لا يكمن في إنصافها أو ما تحويه ضمناً وهو كثير، ولكن في ليعان أرائها، وفي تصوير الطبيعة، والوصف الذي يحمل نورا.. فالمسرحية، إذن، بسيطة، وتقوم على أسطورة قديمة عالجه الشاعران الأيرلنديان (بيش) و(جورج ريل) من قبل بطريقة مختلفة.. وهذه المسرحية تتناول موضوعين، فقط، هما أعظم موضوعين، في العالم: (الحب والموت)، كما في الأساطير الكلتية التي تكتنفها العولطف الملهية، فمعد البداية قدر للحب والموت أن يتشابكا.. إذ تبدأ المسرحية بحب

النهاية منذ البداية، فهي حكاية معروفة مسبقاً.. لكن المؤلف يعتمد، هنا وعلى قوة العاطفة والفكر وعلى صدقهما، وعلى الحقيقة الشاعرية للتجربة المعروضة، وعلى التعبير عن انفعالات الناس.. فتقد كشف (سينج) عن روح الناس وعاطفتهم على نحو وثيق الصلة بجمال الطبيعة الذى هو جزء منهم. رغم أنه ليس هناك أى إيهام ميتافيزيقي، أو ديني فى التراجيديا.. وهذا يمتنع على تراجيديا (سينج) صفة الصلابة والبر والوثنية.. لكن إذا كانت المسرحية بسيطة التركيب فإن هذا لا يعنى أن المسرحية مركبة بطريقة ساذجة، فإن ببساطة الشكل والمضمون هي ببساطة أستاذ متمكن.. وتجود هذه البساطة فى قلة عدد الشخصيات.. رغم أن الموضوع يحتاج إلى الكثير من الشخصيات.. وهذا أمر يحتاج إلى مهارة كبيرة لإبقاء للشخصيات قليلة العدد.

إن موهبة (سينج) التى لم تدم طويلاً (٣٨ عاماً)، والتى استطاعت أن تقدم أعظم مأساة من فصل واحد فى تاريخ للدراما وهي «الراكبون إلى البحر»، وكذلك لمأساة الشعبية الكبرى «ديردرا» - فتاة الأحرار، ترجع - أساساً - إلى سريان حياة «جزائران» فى دمه؛ حيث أصبح لكلامهم عنده وقع الموسيقى، كما أوقفته ببساطتهم على شعور إنساني عميق، كذلك التزامه بأسلوب فى النشر له إيقاع موسيقي كاذب نراه فى الشعر، وهو، فى الوقت نفسه، يحتفظ بالرباط الذى تربطه بحديث الناس العادي.. ويعترف بفضل الخيال الشعبي لدى هؤلاء الناس..

الأشيب والأسنان المخلطة لقد عشنا أحسن حياة فى اللغات الباطنة.. وفى السيرة سنكون فى مأمن بالتأكيد. عندي مفتاح صغير أفتح به سجن (نيشي)، الذى أغلقتهم على شبابي إلى الأبد. ابعد (كونور)، لأن الملك الأعظم (سودل) قد حال بيننا.. لقد تنبأوا لنا بالأحزان ولكن البهجة الكبرى كانت نصيبى دائماً.. ومع ذلك فإنه لمكان بارد ذلك الذى يجب على أن أذهب إليه لى أكون معك يا (نيشي). - وأن ذراعك أصبحتا باردتين هذه الليلة بعد أن كانتا دافئتين حول عنقي دائماً.. إنه لمن المزم أن أثرثر هكذا وأذاك موصودتان دوني - إن ما فعلته أثيلة فى (إيمين كونور) لمؤلم حقاً.. ومع ذلك فسوتحول إلى فرح ونصر حتى المات وإلى الأبد..

فهذه المسرحية وكذلك «الراكبون إلى البحر» تذكرني نفوساً إحساساً بأن لا حل له ولا نظير.. إلا فى قليل من المسرحيات.. وذلك لأن هناك كلمات قليلة فى دراما القرن العشرين التى يمكن أن تجد فيها الصدمة نفسها، صدمة الاقتناع.. التى تحدثها كلمات (ديردرا) فى مواجهة الموت ومن قبلها كلمات (موريا) فى «الراكبون إلى البحر» على الرغم من أن مسرحية «ديردرا» بسيطة التركيب.. لموضوعها واحد لا تعقيد فيه.. لدرجة أنك تستطيع أن ترى



ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى

فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(٣)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام / مطبوع

الهوارى.

- إبراهيم رمزى.

- رواية تلحينية عربية غرامية مزاجية ذلك فصل واحد
مرتب على مناظر، وضعها مؤلفها ١٩١٨، ومثلتها فرقة
الأستاذ جورج أبض فى تلك السنة، ولحن أناشيدها الشيخ سيد
درويش.

- طبع بمطبعة السفور القاهرة ١٩٢٢.

- ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

مملكة الشياطين.

- تأليف كاتب مصرى (ت. ي) كان موجوداً ١٩١٥.

- قصة تاريخية وعظمية مرتبة على خمسة فصول، الأول
والخامس فى جهنم، والثانى والرابع فى الكعبة المطهرة،
والثالث فى دار الندوة.

فهرس عام / مطبوع

كليلة ودمنة.

بيدبا، الفيلسوف الهندى، ونقلها عبد الله بن المتفيع / ت

١٤٢ هـ.

- نسخة فى مجلد فى ٢٣٦ ص.

- نسخة أخرى فى مجلد، طبع الأميرية بالقاهرة ١٩٣١

فى ٣٢١ ص.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

المسيد البدوى، أو دولة للدرأوى فى مصر.

- محمد فهمى عبد اللطيف.

- طبع الحرية ١٩٤٨ فى ١٦٢ ص.

- طبع القاهرة ١٩٠٥.

- ثلاث نسخ أخرى كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

سيرة الملك سيف بن ذي يزن بن تبع بن أسد البوحياء،
فارس ملوك بني حمير.

- نشرها مصطفى محمد - قويت على للنسخة الأميرية
المطبوعة ١٢٩٤ هـ.

- أربعة أجزاء في أربعة مجلدات، للقاهرة - ١٢٥٢ هـ.

فهرس عام / مطبوع

سيرة الأميرة ذات الهمه.

- تأليف: على بن موسى المكياني - أبو بكر المازني -
صالح الجعفري - يزيد بن عمار المزني - عبد الله بن وهب
اليماني - عوف بن قهد الفزاري - سعد بن مالك الحميري -
أحمد الشمشاطي - صابر المرعشي - نجد بن هشام العامري.

- الأجزاء من السادس عشر إلى العشرين في مجلد -
القاهرة - مطبعة الجمالية.

فهرس عام / مطبوع

سيرة الظاهر بيبرس.

- خمسون جزءاً في خمسة مجلدات، الأول والثاني
١٣٤١ هـ - ١٩٢٢ م، الثالث ١٣٤١ هـ، الرابع والخامس
١٣٤٤ هـ.

- أربع نسخ كالمسابقة.

فهرس عام / مطبوع

سيرة سيف بن ذي يزن الحميري فارس ملوك بني حمير
باليمن.

- رواية أبي المعالي.

- سبعة عشر جزءاً في مجلدين، طبع الشرقية بالقاهرة
١٣٠٢ هـ.

- توجد منها عشر نسخ، أربع كالمسابقة، ونسخة مخطوطة
كتبت ١٢٧٨ هـ، ونسخة في مجلدين طبع ١٣١٠ هـ، ونسخة
طبع الأميرية ١٢٩٤ هـ.

فهرس عام / مطبوع

قصة الفرس الأبلوس وما وقع لابن الملك الفارسي صاحبها
بالتمام والكمال.

- لم يطم مؤلفها.

- قصة خرافية تتضمن حديث ثلاث هدانا فتمت إلى ملك
الفرس.

- مخطوطة.

فهرس عام / مطبوع

قصة سيدنا عيسى وأمه مريم عليهما السلام.

- لم يطم مؤلفها.

- قصة وعظيمة وسيرة تاريخية مأخوذة مما ورد في شأنهما
من الأخبار.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

فهرس عام / مطبوع

قصة عمارة المغنية.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق» للعلامة أبي الحسن
إبراهيم بن عمر البقاعي.

- قصة فتاهية أدبية من نوع السمر تتضمن حكاية عمارة
المغنية جارية عبد الله بن جعفر الذي علق حبه بها وكان لها
منه مكانة لم تكن لأحد من جواريه.

فهرس عام / مطبوع

قصة العشر وزراء وما جرى لهم مع ابن الملك آزار بخت.

- لم يطم مؤلفها.

- قصة فارسية على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة» تتضمن
حكماً ومواعظ طاهرها الهزل وباطنها الجد - مرتبة على أحد
عشر يوماً.

- طبع جوتدن ١٨٠٧ ومعهما مقدمة باللغة اللاتينية
للمسيوكتوس.

فهرس عام / مطبوع

قصة عجيب وغريب وما جرى لهما من الأخبار.

- لم يطم جامعها.

- حكاية تتعلق برلدين من أولاد الملوك يقال لأحدهما عجيب، والآخر غريب، وهما ابنا الملك كندمر.
- طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٠٢هـ.
- إحدى عشر نسخة أخرى منها طبعات مختلفة.

فهرس عام / مطبوع

قصة العبد داج.

- مأخوذة من كتاب «سيرة عترة بن شداد العجمي».
- قصة فكاهية تتضمن أخبار العبد داج بن شأس بن الملك زهير مع عترة بن شداد العجمي وما جرى بينهما من الوقائع.

فهرس عام / مطبوع

- قصة ضيافة أمير المؤمنين أبي بكر الصديق رضى الله عنه للنبى (ص).
- لم يعلم جامعها.

- تتضمن حديث الضيافة والولاية للثنين أحدهما أبو بكر الصديق للرسول (ص).
- مخطوطة بقلم معاذ.

فهرس عام / مطبوع

- قصة الصورفى البغدادي مأخوذة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

فهرس عام / مطبوع

قصة الصاحبين.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق».
- للشيخ أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي.

فهرس عام / مطبوع

قصة الصائغ والمرأة الصالحة.

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مخربى، كتبت ١٢٠٧هـ.

فهرس عام / مطبوع

قصة شمشون النبى عليه السلام.

- أبى إسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطيب اللبناورى ٤٢٧هـ.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية ضمن مجموعة.

- طبع القاهرة ١٢٩٩هـ.

فهرس عام / مطبوع

قصة الشارد الراشد.

- رواية واقعية حدثت أخيراً فى بلاد الهند وأصدرتها الجمعية الأستقنية بالقاهرة ١٩٢٤م.

- وهى تمثل جملة من مصائب ونواذر لشاب كان زعيماً لعصابة من اللصوص عند سفوح الجبال وعلى جوانب المياه فى البلاد الهندية.

- طبع النيل بالقاهرة ١٩٢٤م.

فهرس عام / مطبوع

قصة السندباد البحرى المتقدم.

- مكتوب عليها سفرات السندباد البحرى، وهذه القصة تخالف القصة السابقة فى طريق الرواية دون الترتيب.

- طبع الجزائر ١٨٨٤م ومعهما مقدمة ومفردات باللغة الفرنسية ومراذفات لهذه المفردات باللغة العربية مرتبة على حروف الهجاء.

- للأستاذ ماشويل.

فهرس عام / مطبوع

قصة السندباد البحرى وما جرى له فى السبع سفرات.

- منقولة عن كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهى مرتبة على سبع حكايات، أدبية فكاهية وعظية، كل حكاية منها فى رحلة خاصة.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٠٢هـ وأنها حكاية فى كيد اللسام.

- أربع نسخ أخرى منها كانتا بقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا سليمان بن داود عليها السلام.

- رواية كعب الأحبار.

- قصة أدبية وسيرة وعظمية فى معرفة لغات الحيوانات والطيور ومخاطبة بعض الميوان وغير ذلك من سائر المخلوقات.

- مخطوطة بقلم معاد، كتبت ١١٠٩هـ.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الزير سالم.

- لم يعلم مؤلفها.

- أولها: أول فولنا نستغفر الله... إله العرش رب العالمين.

- قصة خرافية منظومة باللغة العامية.

- طبع القاهرة ١٢٨٨هـ.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الزيرقان بن بدر ملك وادى جبحون ووفوده على النبي (ﷺ).

- أبى الحسن أحمد بن محمد البكرى الصديقى الأشعرى -
توفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- قصة تاريخية تتضمن ماجرى للزيرقان مع النبي (ﷺ) وماحصل لبلاده من الخزوات.

- مخطوطة كتبت ٨٤٦هـ بها تقديم وتأخير وخرم وأكل أرضة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة دالية المحتالة وينتها زيبب النصابة وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد البنف والمقدم حسن شومان وعلى الزبيق المصرى.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة ظريفة مشحونة بالأخبار الخرافية والذرائع المستحكة.

- طبع الشرقية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- مت نسخ أخرى.

فهرس عام/ مطبوع

قصة خضرة الشريفة والدة أبى زيد الهلالى.

- لم يعلم ناظمها.

- أولها:

ياقلب امدهح فى الذنى المنسب

المصطفى الهادى خيبار العرب.

- طبع الشرقية ١٢٩٨هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى للسيدة خديجة بنت خويلد وزواجها بالنبي (ﷺ).

- لم يعلم مؤلفها، وهى القصة الكبرى.

- مخطوطة كتبت ١٢٧٢هـ.

فهرس عام/ مطبوع

مصار الزار.

- محمد حلمى زين الدين.

- قصة تتضمن سير ومضائى السيدات اللاكى تتغير أحوالهن العصبية فى بعض الأوقات، أو يتصلن هذا التغيير لغايات فى نفوسهن بسبب هذا الداء المصالح.

- طبع القاهرة ١٩٠٣م مثيلة ببعض أناشيد فى كيهفية افتتاح حفلات الزار، وأخرى فى مدح النبي (ﷺ).

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الشعب.

- مجلة روائية فكاهية قصصية مصورة.

- أنشأها خليل صادق، وضمن حقايقها أشهر الروايات العصرية التى جادت بها فرائع أبناء الغرب والشرق.

- الموجود منها: السنوات السابع الأولى، والسنة الثانية والطرئون فى ٤٥ مجلدًا.

فهرس عام/ مطبوع

كنز الأسرار وقمع الأشرار فيما حصل للمقدم إبراهيم الحوراني فى رومة المدائن وجسر الانجبار.

- تأليف الأستاذ الديوبدارى (كذا).

فهرس عام/ مطبوع

قصص وحكايات .

- لم يطبع جامعاها .

- وهى مجموعة قصص وحكايات أدبية فكاهية موشحة
بكتير من طرائف الأخبار وعجائب الأشعار وغير ذلك مما
يستعمل فى السمر من الخرافات .

- مخطوطة بها ترقيق وترشيح وأثر عرق وخروم .

فهرس عام/ مطبوع

قصص من وراء البحار لأجل الأولاد الصغار .

- نقلها إلى العربية: بولس عبد الملك وآخرون .

- حكايات أدبية فكاهية الغرض من وضعها استئزاز تصور
الأولاد الصغار .

- طبع النيل بالقاهرة ١٩٢٥ م .

- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

قصص أدبية فكاهية باللغة العربية العامية الدارجة لسكان
مدينة العرائس بمراكش .

- جمعها: ماكس ملياتوسانترو .

- تتضمن عشر حكايات .

- طبع مدريد ١٩١٣ ومعها مقدمة وترجمتها باللغة
الإسبانية للأستاذ ماكس ملياتوسانترو .

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق .

- لم يطبع جامعاها .

- وهى قصة تاريخية وسيرة وعظيمة تتضمن مارواه بعض
الثقات فى شأن سيدنا يوسف عليه السلام من الأخبار
والأشعار .

- مخطوطة بقلم معتمد، كتبت ١٢٤٨ هـ .

وهو الأستاذ الديوبدارى راوى قصة المقدم إبراهيم بن
حسن الحورانى وسفره إلى روما والمدائن الكبرى وما جرى له
من العجائب وما قطعه مع الكفار من الخرائب .

- قصة أدبية تاريخية خرافية من طراز القصص التى تنلى
عادة فى مجالس العامة .

- طبع للقاهرة .

- نسخة أخرى منها كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

كلوبانرا ملكة مصر والتياصرة .

- تأليف: ريدجارد، ونقلها إلى العربية م. ع .

- جزءان فى مجلدين، طبع للقاهرة، نشرت تباعاً فى
جريدة الأهرام .

فهرس عام/ مطبوع

كلوبانرا ملكة مصر أيضاً .

- برنارد شو، ونقلها إلى العربية إبراهيم رمزى .

فهرس عام/ مطبوع

كتاب السبع نخوت وسلطنة دياب وأبى زيد وثمك الأربع
عشرة قلعة بعد قتل الزناتى خليفة .

- قصة عجبية وسيرة غريبة، وهى أحسن سير بنى هلال

شعرًا ونثرًا وأعجبها أفعالاً وأشدها حروبا ونزلاً .

- طبع القاهرة ١٢٨٤ هـ .

فهرس عام/ مطبوع

قصص اليونان .

- عبد الفتاح السرنجاوى .

- قصص أدبية أخلاقية تمثل كثيرًا من أخلاق وعادات
مشاهير قدماء اليونان وحروبهم ومعبوداتهم وحفلاتهم
وصناعاتهم، وغير ذلك .

- التقطها من: إلياذة هوميروس .

- الموجود منها: الجزء الأول، ط القاهرة ١٣٤٤ هـ .

- الجزء الأول من نسختين أخريين منها كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- مأخوذة من قصص الأنبياء المعصمة بـ «العرائس» للعلامة أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطيبي اللباني ١٤٢٧هـ.

- قصة أدبية وسيرة تاريخية تتضمن كثيراً من المعبر والمجانب والحكم والنظائف التي ورد ذكرها في شأن سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته وغير ذلك، وهي مصدرة بمقدمة ثم بباب في نسبه ثم باب آخر في صفته.

- ط القاهرة ١٢٧٩هـ.

- تسع نسخ أخرى، طبعات مختلفة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة النبي وماجرئ له مع النبي (ﷺ).

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الواعظ الصالح.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق» للعلامة أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي.

- قصة وعظية تتضمن جملة من نصائح لأُمير المؤمنين هارون الرشيد ورد ذكرها عن الفضيل بن عياض.

فهرس عام/ مطبوع

للغة الهمدانية.

- لم يعلم جامعها.

- قصة تاريخية وسيرة أخلاقية تتضمن ماورد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية في شأن سيدنا يوسف الصديق عليه السلام وما آل إليه أمره مع إخوته وأبيه وملكه. وهي مرتبة على فصول يتخللها حكايات وأشعار تتناسب معها في المعنى ذكرها عن بعض الصالحين.

- مخطوط بقلم نسخ.

فهرس عام/ مطبوع

قصة للمروء الكافر الجحود مع سيدنا إبراهيم الخليل على نبينا وعليه أفضل الصلاة وأتم التسليم.

- تأليف: بعض الفضلاء.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى لسيدنا موسى الكليم وأخيه هارون وما وقع لهما عليهما الصلاة والسلام.

- مأخوذة من كتاب «الإتقان في علوم القرآن» للسيوطي.

- مخطوطة كتبت ١١١٢هـ، ضمن مجموعة مخطوطة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا موسى الكليم بن عمران عليه السلام.

- تأليف: بعض الفضلاء.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية تتضمن كثيراً من الأخبار والآثار التي ورد ذكرها في شأن سيدنا موسى عليه السلام.

- مخطوطة كتبت ١٢٦٤هـ ووليها حديث الصحابي الجليل عبد الله بن سلام وكان يهودياً واسمه قبل إسلامه «شماويل» فسماه النبي عليه السلام بهذا الاسم، ووليها قصة جبر يهود خبير مع النبي (ﷺ) وقصة محاورته مع النبي (ﷺ).

- مخطوطة بخط الناصخ المتكتم.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الملوك المصلوب.

- مأخوذة من كتاب «المرج اللعن والأرج المعطر».

- محمد بن أبي بكر الأسويطي - من علماء القرن التاسع الهجري.

- قصة أدبية وعظية تتضمن حكاية مملوك تركي لبعض الأمراء للصالحية الجمية قتل سيده لأمر ما فصاب على حالة نهريكي تحت القلعة بالشام ثم مثل به بعد ذلك تمثيلاً فظواً.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الملكة اليفغاه بنت المهرجان ومشوقها وماجرئ لها من شرب وزاح ولعب وأفراح وبسط وانتشراح.

- لم يعلم جامعا،

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٧هـ.

فهرس عام / مطبوع

قصة المقدم على الزبيق.

- أحمد بن عبد الله البصري (كما هو مكتوب على الورقة الأولى منها) ولعله أبو الحسن أحمد بن عبد الله بن محمد البكري الصديقي المتوفى في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٧هـ.

- ثلاث نسخ أخرى.

فهرس عام / مطبوع

قصة سيدنا معاذ بن جبل رضى الله عنه حين توجه إلى اليمن لحملهم أهله للشرائع، وذكر بعض ما يتعلق بوفاة النبي (ﷺ).

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة تاريخية مشتملة على وفاة النبي (ﷺ).

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- نسخ نسخ أخرى طبعت مختلفة.

فهرس عام / مطبوع

قصة مسرور الناجر مع معشوقته زين الموصف.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة عجيبة فكاهية غرامية تتضمن حكاية هذا الرجل مع معشوقته المسماة زين الموصف، موشحة بكثير من الأشعار.

- طبع حجر بالقاهرة.

- ١٤ نسخة أخرى، طبعت مختلفة.

فهرس عام / مطبوع

قصة مدينة النحاس وذكر خبر القمامة السلمانية التي جعلت سجنًا لبعض مرتدة الجن على عهد نبي الله سليمان بن داود عليهما السلام وما يتبع ذلك من عجيب الأخبار وغرائب الآثار.

- قصة أدبية تاريخية مشتملة على أخبار مدينة النحاس وما فيها من عجيب الآثار.

- طبع الشرفية ١٣٠٥هـ.

- نستخان إحداهما ضمن مجموعة مخطوطة بخط مغربي كتبت ١٢٠٧هـ.

فهرس عام / مطبوع

قصة لوسيس الحمار.

- تأليف: الكاتب اليوناني لوسين، أحد كتاب اللغة اليونانية القديمة في القرن الثاني المسيحي.

- نقلها عن الفرنسية إلى العربية: صالح حمدي حماد.

- قصة فكاهية من أجمل القصص للخرافية.

- طبع القاهرة ١٩١١م

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة القبة البخادية.

- مأخوذة من كتاب تزيين الأسواق بترتيب أشواق العشاق، لداود بن عمر الأكمه الأنطاكي الطبيب ت ١٠٠٨هـ.

- قصة غرامية فكاهية تتضمن حكاية رجل من بغداد عشق قبة على أوفر ما تكون من الحسن والمعرفة بالغناء والضرب على النفاف.

فهرس عام / مطبوع

قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان صاحب جزائر الخالطات وما جرى له مع السيدة بدور بنت الملك الغيور.

- مأخوذة من كتاب ألف ليلة وليلة.

- قصة شرقية فكاهية من القصص الخرافية تتضمن حكما ومواعظ ظاهرها الهزل في باطن الجد.

- طبع القاهرة ١٢٩٩هـ.

- ١٣ نسخة، طبعت مختلفة، إحداهما طبعت في موسكو ١٩٠٨م مصححة بقلم المستشرق فسكى انستيتون ميخائيل عطايا معلم اللغة العربية في لازار.

فهرس عام/ مطبوع

قصة قصر الذهب.

لم يعلم مؤلفها.

قصة أدبية وعظمية أخلاقية موشحة بكثير من الأشعار تتضمن حديث قصر الذهب الذي ورد ذكره في مغازي أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عن رجل أعرجي وقد على النبي (ﷺ) وأعطاه كتاباً يتضمن الاسعانة به عليه السلام على قتل ستة آلاف رجل من بني رياح كفروا بالله تعالى وكبيرهم يسمى: سهيل بن عمارد.

ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١٢٥٠ هـ.

فهرس عام/ مطبوع

قصة قتالة الشجعان.

مأخوذة من كتاب «سيرة المجاهدين».

قصة أدبية فكاوية موشحة بكثير من الأشعار نزل على نبأمة امرأة وحزمها في حيل غريبة للتخلص من الفرسان.

فهرس عام/ مطبوع

قصة القاضي مع الحرامى.

قصة تاريخية علمية أدبية فكاوية مضحكة تتضمن أخبار قاض اسمه: محمد بن مقاتل، كان قاضياً للمسلمين في مدينة خراسان في عهد هارون الرشيد، مع بعض اللصوص المشهورين بالسرقة.

طبع حجر بالقاهرة.

نسختان أخريان إحداهما ضمن مجموعة مخطوطة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب ملك بلاد الفرس.

بقلم: نخلة قفاط.

قصة من أعجب القصص التي تتناولها الألسن وحكاها للهاكون قديماً تتناول كخيلاً من الأحوال والحروب والأخلاق والعادات والفروسية والغرام، وغير ذلك.

خمس وأربعون جزءاً في أربعة مجلدات.

المجلد الأول والثالث طبع مطبعة المعاهد بالقاهرة، والثاني والرابع طبع للعلوم الأدبية بالقاهرة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة فرس العقيلي «جابر» وماجرى للأمير أبي زيد الهلالي بسببه وماجرى له من أجل عالية عليه النفس.

قصة عجيبة وسيرة غريبة تتضمن خبر جابر العقيلي وفرسه وماجرى له مع أبي زيد الهلالي وأبناء جنسه وغير ذلك من الأمور العجيبة والحيل الغريبة موشحة بكثير من الأشعار.

طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٦ هـ.

نسخة أخرى كالسابقة.



of the symposium on Musical creation held by the Supreme Council of culture, of a M.A. Dissertation about the costumes of the ruling and rich class in Syria under the Ottoman rule, and of another dissertation of adapting Nubian ornaments in architecture and rush-woven dishes to suit the printing techniques used to teach art.

In the *Library* of this issue, there is an exposition of the writings of the Irish playwright *John Milington Sing* (1871-1905), who was inspired by the Irish folk traditions.

In this article by the Egyptian dramatist Abdel-Ghany Dacoud, his literary work was examined on two levels, the Irish folk comedy and the Irish folk tragedy.

In fact, this article is an important contribution in reading folklore in theatre and the theatrical works as folklore.

The issue ends with the third part of the important folkloric bibliography that was compiled by Dr Ibrahim Sha'lan.

Finally, it is important to remind our dear readers that they are encouraged, if they have any questions or comments, to refer them to the Journal. We shall also be pleased to publish texts collected in field.



From French, Dr. Nora Amin translated chapter seven from Jacques Chevrier's *La littérature nègre*. In this chapter which reviews the oral heritage of black Africa, he discussed the condition of transmission or, if we use his expression, *time of narration*, and he asks, taking into consideration the strong social tendencies in Africa, when would the time be favourable – in practice – to transmit oral traditions, and what is the relation between the narrator and his audience, i.e. the position of the narrator / the issue of performance – this relationship which was once described by Lévy Strauss as based on genuinity.

From English, the well known Egyptian dramatist Ra'fat Eddewiry translated an Indian story dramatized by an English playwright. The story, *The Prince Who Married His Left Side*, raises many questions about the nature of women and love, which is tackled here from a new angle.

Dr Salma Abdel-Aziz presents the first part of her study, *Folkloric Variations on the Strings of Time and Space in a Plastic Form*, "There is some aesthetic construction in the plastic texts that can not be defined in terms of artistic tendencies or expressive school, because they are a synthetic compound composed of several tendencies and various experiences. They consciously or unconsciously, reflect certain needs, as a reaction to their heritage which is still alive around them. We can precisely say that, plastic texts extend between conscience and unconscious in both perception and execution. Those extensions are simply the intensity of tendencies, experiences and craft techniques. They all move within the plastic elements to uncover what is in the conscience and to reflect what exists in the unconscious into the space of the works of art. Through these views, the writer analyses several visual texts based on drawings in Salwa village, Kom Ombo, Assuan. This village is rich in such type of mural art that is relevant to the daily life as well as its practices, ceremonies and beliefs.

In a study about Aly Metwally (1922–1995), Dr Mostafa Abdel Rehim presents a biography of the late artist and a reading of some of his metal sculptures.

He sheds light on the various stages of his life: birth, upbringing, education, culture, exhibitions. He also explained how the artist used decorative and natural elements strongly related to the ancient Egyptian and Islamic art as well as the folkloric traditions and how he reshaped those elements in a new personal style.

In the *Tour* of this Issue, there is a review of the thirteenth congress held by the Arab League's Music Institute in Damascus. There are other reviews

This magical practise is based on the element of writing as an esoteric power: every letter expresses a quantitative or numerical value, and the shape of the square is regarded as a magical container.

Building on James Frazer's view that the roots of ancient science extend back to the magical practises, he investigates his case throughout the long heritage of Greek and Muslim writings from the Pythagorean philosophy and the Platonian writings down to the contributions of the Islamic thought, the direct heir of the ancient sciences and philosophy – including the works of Thabit ibn Morrah and the community of *Essafah Brothers*, ibn Sina, Sahrawardi and El-Ghazaly – and finally the so-called Vedic square. Approaching the structure of the magical square practice, he analyzed its components: the attributes and nature of the magical squares, the numerical usage of letters, the so-called sympathetic numbers, the attributes of letters and themselves, the functions and purposes of such magical squares, etc..

In his article, *The Amulet of king Andezon, the merge between folk tales and the belief in amulets*, Ibrahim Kamel Ahmad publishes and commented on the complete text of an amulet.

One of the purposes of this journal is to enrich the Arabic library with important international works in the field of folklore. We have already begun to translate Woeler Brothers, *Es war einmal*. In this issue, we publish the first chapter of their *The Conception of Folk Tale*, translated by the late Ahmad Ammer from the original German edition. "The tendency towards folk tale and its world", the book says, "does not mean to escape from facing reality; it is true that folk tales refer to *past* events, but it often tackles present aspirations and issues of the real world around us, in an attempt to perceive the future."

In other words, folk tales can be considered a way people used to pass from the present moment to the future. In this chapter, the authors review the characteristics and forms of the folk tale: legendry, animal, magical, satirical folktales.

They also tackled "motif" as a key term in the study of folktales. "Motifs are the building stones of the story.

They are the smallest units of the events in a story, and are often interrelated; such interrelation contributes to the sequence of events and helps to preserve the story over ages.

this sense, we should not regard any folkloric work as an artistic creation. On the other hand, a popular artistic work created by an individual and its author is still known, should not be treated as folklore, because anonymity is a basic characteristic of folkloric works, in spite of the fact that they were, from a both historical and creative point of view, created by individual artists, whose works were instantly adopted and circulated by their societies, which might have adapted them to their views and tastes – even though the original creators might have tailored their works to suit their societies and to express the needs of the community rather than those of the artist himself.

There is also a study by Farouq Khorshid, *A Reading of the Arabian Nights: the one night after the one thousand nights*, in which he sought to reread this famous book of tales. The writer presents here a new reading of the last tale of *The Arabian Nights*, "Ma'ruf the Shoemaker", which compares between many elements of this tale and the introductory theme of the collection, i.e, the tale of king Shahryar who killed his adulterous wife and lost faith in all woman until he married a beautiful maiden, Shahrzad who enchanted him with her stories and restored his faith in women again. Farouq Khorshid compared many elements in both stories: for instance the world of shahryar and that of Ma'ruf; the adultrous wife of Shahryar and the domineering character of Ma'ruf's wife; Sharazed and the daughter of the king whom Ma'ruf married; the son of Marouf and the three sons of Shahrazad. With the end of Ma'ruf's story, the last of the Arabian nights, that masterpiece of our folk literature, is concluded.

It is an artistic reading of the import emphasizing several messages: a social message, as the story underlines the fact that lying and deception can not prevail over sincerity and generosity; a political message which says that there are two competing worlds in every city, a world of kindness and serious work and a world of wealth and deception; a third message is the artistic vision in terms of the comparison between both stories of Ma'aouf and Shahryar within the framework of the dramatic act.

Dr Soliman Mahmoud presents an interesting study about the magical squares in the Arab legacy between science and myth. In his article, he discusses a distinctive phenomenon of the Egyptian folklore, within the category of the so-called folk magic.

This Issue

This issue begins with Safwat Kamal's *Folkloric Traditions and Artistic Creation*, which investigates this dialectic relationship between individual and collective subjectivity, in artistic creation, i.e. between influencing and being influenced. It raises a number of difficult issues and questions that could not be resolved with ready made answers or easily, rashly taken conclusive decisions: for instance, what is art?, it is so complicated an issue that can not be settled once and for all. Through his views about *cultural interaction*, an idea which he has advocated over the past thirty years, he calls for regarding "...art as simply nothing more than what it is, in other words, art is anything that is not unartistic". This principle should be applied to music, literature and even to products the materialistic culture.

It should also be taken into consideration when analyzing the ability of the artist to genuinely express his mental images and feelings, for art, at a certain level, is a kind of an *insight*, and at another level, it is an aesthetic record.

Being part of the wide realm of creation, "... folkloric creative works should submit to the rules of artistic creation, in terms of aesthetic values. In

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 47, April - June, 1995.

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحالة برقية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كرئيس النيل • مجلة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

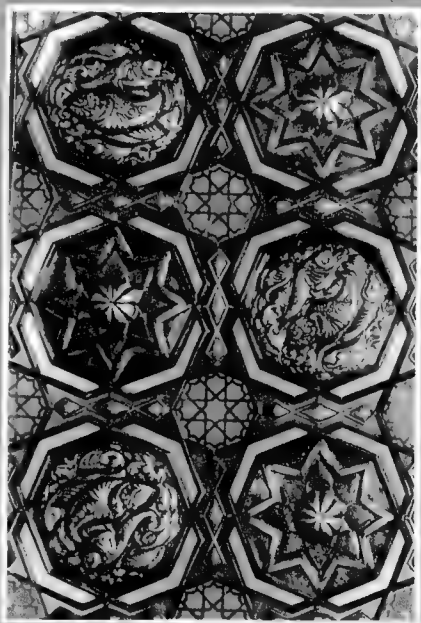
Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

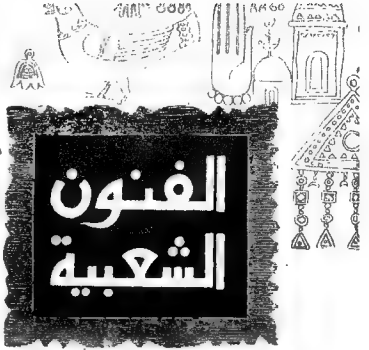
Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Mostafa El - Razaz









أسمها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

الفنون الشعبية

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. سنمير سرحان

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد علي مرسي

نائب رئيس التحرير:

أ. صفوت كمال

الإشراف الفني:

أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

أ. حسن سرور

مجلس التحرير:

أ. د. أسعد نديم

أ. د. سمحة الخولي

أ. عبد الحميد حواس

أ. فاروق خورشيد

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمود ذهني

أ. د. مصطفى الرزاز



العدد ٤٨ يولية - سبتمبر ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

١. د. سلمى عبد العزيز

د. طارق سـويلم

١. سـمير عطوة

● صورتا الغلاف

نماذج من وحدات زخرفية

من بيت السحيمي .

الامامى : اسقف .

الخلفى : مشربية .

● الإخراج الفنى :

صبره عبد الواحده

● التنفيذ :

الجمع التصوير

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨

- هذا العدد ٢
- رئيس التحرير
- هذه الدراسة : «نفسية الشعب المصرى من أغانيه» ٩
- د. أحمد على مرسى
- نفسية الشعب المصرى من أغانيه ١١
- د . محمد محمود الصياد
- التظهير فى الفولكلور : دراسة مقارنة ٢٥
- د. فريال جبورى غزول
- دور المجلة فى الحياة الثقافية ٢٧
- د . محمود ذهنى
- المسيرة ٣٣
- هنوت كمال
- أبو زيد الهلالي فى الجامعة ٣٥
- د. عبد الحميد يونس
- الإصدارات الدورية العربية المعنية بالفولكلور ٣٧
- إبراهيم حلمى
- الثقافة المادية والفنون التشكيلية ٥٧
- د . هانى إبراهيم جابر
- الحلم بمجلة «الفنون الشعبية» ٦٠
- محمد قطب
- النوازل الموسيقى فى أعداد مجلة «الفنون الشعبية» ٦٢
- فرج العنترى
- فهرس تفصيلى لأعداد المجلة من (٣٧) إلى (٤٥) ٦٧
- مصطفى شعبان جاد
- كف العرب، لدى عرب الطحاوية بسعود شرقية ٩٣
- الطماوى سعود
- أفراح البدو ... مجاريد وعلم ونصوص شعبية مطبوعة..... ١٠١
- ميرال الطحارى
- تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان ١١٦
- د. سلمى عبد العزيز
- جولة الفنون الشعبية:
- الثقافة المادية: حوار مع ا.د. أسعد نديم ١٣٠
- حسن سرور
- مكتبة الفنون الشعبية:
- دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى ١٣٧
- محمد حسن عبد الحافظ
- ببليوجرافيا التراث الشعبى ١٤٣
- د. إبراهيم أحمد شعلان
- THIS ISSUE ١٦٢

هذا العدد

في العدد الثالث والأربعين من مجلة «الفنون الشعبية» نشرت دراسة بعنوان «التحليل النفسي والفولكلور» لأرنست جونز - ترجمة الأديب الشاب إبراهيم قنديل، وقد أثارت هذه الدراسة كثيراً من الأسئلة، في أذهان القراء، عن علاقة علم النفس بالفولكلور، أو بمعنى آخر كيفية قراءة المأثور الشعبي بالاستعانة بنتائج الدراسات النفسية واختبار هذه الإمكانيات.

والحقيقة أن عقولاً مصرية كبيرة قدمت عدة دراسات، في هذا المجال في الأربعينيات والخمسينيات، في عديد من الدوريات التي كانت تصدر في تلك المرحلة المزدهرة من الفكر المصري... والمجلة تقدم، في هذا العدد، نص مقال المرحوم الأستاذ الدكتور محمد محمود الصياد والمنشور في مجلة «علم النفس» المجلد الأول، أكتوبر ١٩٤٥، العدد الثاني. هذه المجلة التي لعبت دوراً في الحياة العلمية والثقافية برجه عام وفي مجال الدراسات النفسية على وجه الخصوص، وقام على رئاسة تحريرها، د. يوسف مراد (مدرس علم النفس بجامعة فؤاد الأول - القاهرة الآن)، وهو دكتور في الآداب، ود. مصطفى زهير (مدرس علم النفس بجامعة فاروق الأول - الإسكندرية الآن)، وهو دكتور في الطب. والدراسة المنشورة بعنوان «نفسية الشعب المصري من أغانيه»؛ حيث يقدم الأستاذ الدكتور أحمد مرسى لها بدراسة تكشف عن جوانب مهمة من الاتجاهات الطبية في دراسة المأثورات الشعبية واهتمام العديد من علماء الدراسات الإنسانية بدراسة جوانب مهمة من الإبداع الشعبي المصري.

وهذه الدراسة - التي نشرها الآن - تشغل بالبحث عن العلاقة بين الذاتية للفردية والذاتية الجماعية في الإبداع الفني وفي القلب منه الإبداع الشعبي... يقول د. محمد محمود الصياد: «ولم تكن الأغاني، في نشأتها، عند أية أمة إلا ترجمة لمواطف شخصية، أو تصويراً لشعور فردى خاص، ولكنها بتطور الأمم أخذت تتدرج إلى التعبير عن خلجات عامة، وإلى تصوير مشاعر جماعية، ومن هنا كان سر انتشارها على الألسن وترديدها في جميع الأمكنة، وذلك لأن المصالح الفردية فيها صادقت هوى في نفوس الجماعة فطربت لها،

ويوجد كل فرد منها نفسه في تلك الأغنية، التي لم تعد - بعد ذوبها - محجرة عن نزعة فردية؛ بل أصبحت صدئى لعوامات الشعب جميعه، يستطاع منها دراسة نفسيته، والحكم على شخصيته، ومبلغ تكامل تلك الشخصية أو انحلالها. وأصبح في مقدرة التاريخ التحليلي الحديث أن يتخذ من الأغاني «الشعبية» مصدراً مهماً يلقى منه غامراً على المقومات الشخصية للأمة، ويحلل التيارات النفسية التي تتنازعها. وتوجه تاريخها الاجتماعي على وجه الخصوص». ويضيف د. محمد مصعود الصياد: «وفي هذا البحث «تمهيد أولي» - نفتح به الباب لمن يريد أن يلج - في دراسة الأغاني الشعبية في مصر على منوال ما وصل إليه علم النفس الحديث من آراء ونظريات، ومحاولة مبدئية، لفهم نفسية الشعب المصري من الأغاني التي تكرر على ألسنة أفراد. ولعل في هذه المحاولة استجابة لتلك الدعوة التي وجهها أستاذنا أمين الخولي على صناعات العدد الأول من هذه المجلة «إلى الذين يرغبون القواعد في المدرسة النفسية في درس الأدب وتاريخه، فما الأغاني إلا لون من ألوان الأدب؛ بل اللون الزاهي الوضاء من ألوانه. وينتقل د. الصياد إلى السؤال عن غرام الشعب المصري بالغناء إلى حد الوله، فما السبب في حرص المصريين على هذا الجانب واحتفالهم به؟

ثم يقوم بتقسيم مصر إلى أربع مناطق غذائية، على حد تعبيره إن صح مثل هذا التعبير، بغرض الدرس فقط. وتكثد القضايا والحدائق: ولع بالغناء، مناطق غذائية، عقلية زراعية، كبت ولكن...، قضاء وقدر...، شعور بالنقص، انفعال صادق. إلا أن ما يحتاج إلى مناقشات لاتنتهي هو الخلاصة العامة التي اختتم بها هذه الدراسة....

يلي ذلك الدراسة دراسة الدكتور فريال غزول: «التنظير في الفولكلور: دراسة مقارنة» - وهي ضمن الدراسات التي قدمت في الملقى الأول للفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة - وتؤكد فيها على قيمة - كم ردناها مراراً وتكراراً في أكثر من مناسبة - : إن على الباحث الفولكلوري أن يبدأ وينتهي من «الميدان»؛ لئلي للجمع الميداني.

فترى معها «ثلاث مقاربات للتنظير في ماهية الفولكلور لمفكرين معروفين بالاهتمام بالفنون الشعبية: الباحث الروسي فلاديمير يروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠)، والناضل الإيطالي أنطونيو جرامشي (١٨٩١ - ١٩٣٧)، والشاعر الهندي أ. ه. رامانوجان (١٩٢٩ - ١٩٩٣)، وذلك عبر استقراء خصوصية مصطلحاتهم وآليات استدلالهم».

وتقول د. فريال غزول: «إن دراسة يروب، التي سأعنى بتقديمها وتحليلها، هي بحث بعنوان «خصوصية الفولكلور» نشرت في دورية لينتجراد عام ١٩٤٦، أي بعد أن قضى يروب عشرين عاماً باحثاً في فرعه، وبعد أن كتب عن الحكاية الشعبية الروسية وعن تحولاتها وجذورها وموتيفاتها....

«أما المفكر الماركسي الكبير جرامشي فقد كتب عن الفولكلور وهو في سجون إيطاليا الفاشية، بعد أن شارك مناضلاً وصحفيًا في الحزب الشيوعي؛ أي أن كتاباته تشكل مرحلة نضوجه الفكري وتأمله في تجربته السياسية». وتضيف : «أما الشاعر الهندي رامانوجان المزوج اللغة؛ والذي نشر دواوين شعرية بالإنجليزية وبلغه «الكنادية»، وترجم قصائد كلاسيكية عن «التاميلية» لغة جنوب الهند، فقد كتب العديد من الدراسات في فولكلور الهند وجنوب آسيا، وجمع كما هائلاً من الحكايات الشعبية، وقد أخرجت من بحوثه دراسة موسعة

قدمها في مؤتمر عن الفولكلور الهندي عام ١٩٨٠ بعد أن أصبح له باع في الأوساط الفولكلورية العالمية، وأصبح معروفاً بوصفه متخصصاً فولكلورياً بالإضافة إلى سمعته بوصفه شاعراً مرهفاً....

وأيضاً تؤكد د. فريال غزول أهمية التوجه النقدي نحو الملجزات النظرية والاصطلاحية وفهم المشروعات العلمية المطروحة في سياقها الزمني والمكاني... «فاهتمام أوروبا، علباً، ينصب على الماضي، وهم جرماني، إيديولوجياً، يتوجه إلى المستقبل، وهاجس راماتوجان جمالي، في المقام الأول، ويتعامل مع الحاضر وكيفية التواصل بين طرفي العمل الأدبي: مقدمه ومختتم».

وفي إطار احتفال المجلة بمرور ثلاثين عاماً على إصدارها، وضعت احتفالية المجلس الأعلى للثقافة، لجنة الفنون الشعبية، كتاباً قد قررنا في بادئ الأمر أن نصدر عددًا كاملاً من أعداد هذا العام لهذه المناسبة. إلا أننا راعينا حق القارئ علينا سواء أكان من المتخصصين في المجال أو من الهواة، فقررنا أن نحتفل بنشر عدد من المقالات في كل عدد ولا يحتفل هذا الاحتفال عدداً واحداً؛ بل أن يكون عام ١٩٩٥ هو عام احتفال بالمجلة، وفي هذا العدد مجموعة من المقالات يتصدرها مقال الأستاذ الدكتور محمود ذهلي وعنوانه «دور المجلة في الحياة الثقافية»، وهو استعراض في بيان دور المجلة في مجال الأدب الشعبي وفق عدة مفاهيم: ما الثقافة؟ ما التربية؟ ما الإعلام؟ وما دور الأدب الشعبي في كل هذه المفاهيم... ويقول د. محمود ذهلي في خاتمة مقاله: «من هذا فإن المجلة تسعى حقيقة رسالتها وهي أنها وسيلة فعالة من وسائل الثقافة العامة إلى جانب دورها المتخصص بالنسبة إلى الباحثين والدارسين، وعلى الرغم من أن الموازنة بين الجانبين تعتبر معادلة صعبة إلى حد ما، إلا أن المجلة نجحت، إلى حد كبير، في إيجاد توازن بينهما، ساعداً على ذلك أن الفنون الشعبية تحظى فنياً جماهيرية قريبة من فهم ووجدان الشخص العادي، فضلاً عن أنها مطلب يكاد يكون ملحقاً لكلا الجانبين؛ لهذا فإن مجلة الفنون الشعبية - أكثر من أية مجلة متخصصة أخرى - تسع في اعتبارها أنها أداة من أدوات الثقافة العامة بمثل - وربما أكثر من - كونها مجلة متخصصة».

يلتزم هذا مقال الأستاذ صفوت كمال بعنوان «المسيرة»، وهو تقديم لمقال الأستاذ الدكتور عبد الحميد بولس والذي نشر في مجلة «الهدف» الجامعية تحت عنوان «أبو زيد الهلالي في الجامعة»، ويشرف المجلة أن تنشر صورة لهذه المقالة، تلي المسيرة التي يقدمها الأستاذ صفوت كمال: «إن إصدار مجلة الفنون الشعبية في يناير ١٩٦٥، والعمل على استمراريتها حتى بعد توقفها ١٩٧١، ثم إعادة إصدارها في ١٩٨٧، كان في واقعة ثقافية هوجرس وتأكيد على مسيرة هذه المجلة واستمرارية دورها الريادي في الإعلام عن الفنون الشعبية، علماً وفناً، والكشف عن مقومات الإبداع الشعبي بمكوناته الإنسانية والواقعية. ولكي تأخذ مأثوراتنا الشعبية مكانتها في التراث الإنساني العالمي باعتبار الفنون الشعبية تعبيراً مباشراً عن فكر ووجدان الإنسان وهي تحقيق؛ في الوقت نفسه، لتقدرات الإنسان في إدراك الجمال والتعبير عنه خلال ممارسة حياته اليومية الجارية..».

كما يقدم الأستاذ إبراهيم هلمى عرضاً لإصدارات الدوريات العربية المعنية بالفولكلور في أشكال مختلفة يمكن التوقف عندها: «دورية الفنون الشعبية (مصر)، والتراث الشعبي (العراق)، والفنون الشعبية (عصر)، وبعض إصدارات: خاصة من مجلة «عالم الفكر»، (الكويت) والفنون الشعبية (الأردن)، والتراث

والمجتمع (فلسطين)، ونشرة «وازا» (السودان)، والفولكلور السوداني (السودان)، والمأثورات الشعبية (قطر). ويقول الأستاذ إبراهيم حلمي: «إن النظرة السريعة على خريطة النشر للمادة الفولكلورية في دوريات الوطن العربي المعنية بالفولكلور توحى، منذ البدء، بأنها قليلة وغير كافية؛ إذ إن ثلاث دول عربية هي وحدها التي تصدرت عتب هذا الإصدار، وهي: مصر والعراق والأردن، أما مجلة «المأثورات الشعبية» التي يصدرها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، فلها وضع خاص. هذا من ناحية، فضلاً عن توقف الإصدار كلية في السودان، وتوقف الاتصال والتبادل الثقافي بين بعض الأقطار العربية وإصدارات العراق والأردن المعنية بالفولكلور من ناحية أخرى».

بلى ذلك مقال آخر، ضمن الاحتفالية، «الثقافة المادية والفنون التشكيلية ومسيرة مجلة الفنون الشعبية» للدكتور هاني إبراهيم جابر، حيث يتعرض لمكانة الدراسات التشكيلية والثقافة المادية بالمجلة منذ صدورها حتى الآن، «ومن ناحية أخرى أهتمت المجلة، في بداية أعدادها، بالبعد الجغرافي للثقافة التشكيلية والثقافة المادية فقدمت الكثير من الدراسات لمنتجات تتبع محافظات بعينها لها خصائصها الاجتماعية المتفرقة»..

ويضيف د. هاني جابر: «إن هذه المجلة، شديدة الخصوصية وأقرب المجالات إلى الهوية المصرية العربية، وإلى ثقافتها الإنسانية النابعة من عمق تاريخها، ومن مميزات موقعها، لجديرة بأن تكون في مكان مخصص لها معد بالوسائل اللازمة والصدقات التي تصفق لها مسيرة أفضل. وأرى أن هذه المجلة العلمية والجمالية، أيضاً، لهي، في الواقع، عدد من المجالات تقع في مجلة واحدة اسمها الفنون الشعبية»..

كما يلتفت الفنان الأستاذ محمد قطب إلى التجريدية الشعبية المعاشة للمجلة بعنوان «الحلم بمجلة للفنون الشعبية: تجربة وملاحظات» هذا المقال الذي تتدخل فيه الذكرى بالتجربة العملية - على حد قوله - نموذج للوفاء لأستاذ كبير هو الأستاذ عبد السلام الشرف - شفاء الله وعافاه - وأيضاً ملاحظات جديرة بالمناقشة للمصنفات التليفزيونية لمجلة ثقافية من الغلاف إلى الورق .. والحرير والرسم القروضية ..

ثم يتناول الباحث الموسيقي الأستاذ فراج العنتري للجزائري الموسيقى في أعداد مجلة الفنون الشعبية من إصدارها الأول إلى أعدادها الأخيرة، تناولاً ببلوجرافياً مركزاً على حصر دلالات موضوعات الموسيقى في المقالات والبحوث المنشورة في ضوء قراءتها الزماني «طبقاً للتقسيم المعمول به في تقريعات الموسيقى الشعبية من الغناء بأنواعه، والعزف بأنواعه، ومن فصول الآلات ومفرداتها، وإلى جانب ما ظهر من اتجاهات أخرى»..

ويستكمل الباحث الأستاذ مصطفى شعبان جاد فهرس المجلة، ففي هذا العدد، يقدم فهرساً تفصيلياً لأعداد المجلة من العدد (٣٧) لسنة ١٩٩٢ إلى العدد (٤٥) لسنة ١٩٩٤. ويأتي هذا الجزء من الفهرس التفصيلي للمجلة ليكون مكملاً لما سبق نشره من فهرس في الأعداد (٢٧، ٢٨، ٣٨، ٣٩) ليصبح لدينا فهرساً كاملاً لأعداد المجلة من العدد الأول إلى العدد (٤٥)؛ أي من يناير ١٩٦٥ حتى ديسمبر ١٩٩٤.

وإما كنا قد قدمنا، في أعداد مختلفة، ملفات لمصوّن شعبية من السودان لبعض مناطق: للدرية وسبويه والوادي الجديد وسيناء والواحات، ففي هذا العدد تقدم «كف للعرب» لدى عرب الطحاوية بسمود محافظة الشرقية، وعلى حد تجيبر الأستاذ الطحاوي سمود: «إن كف العرب هو أحد فنون اللقبية، وهو عبارة عن

نصن قرولى بقال فى مناسبة معينة بمراسم معينة، وغالباً ما تكون الأفراح هى الزمان المناسب الذى تقام فيه مراسم الكف، ثم يتناول الأستاذ سعود هذه المراسم بالوصف ويشرح المفردات المختلفة ومعانيها وينهى موضوعه بنص مجردة العرب .

وننتقل مع الكتانية مبرال الطهاوى إلى نماذج من غناء الشعراء أثناء احتفالية كف العرب، قامت على جمعها وتقديم معاني لمفرداتها ودلالاتها، تبدأ من وصف المكان إلى استعراض السبب، ثم وصف الاحتفالية : «يختارون الأيام القمرية موعداً لأعراسهم فى الفضاء وأكثره فى ساحات البيوت التى يفضلونها رملية وبلا زروع. يقف صف الكف على شكل نصف دائرة أو صف طويل، ويهتفون بالطمع؛ نعمات بمقاطع مكررة حتى تخرج الباشا أو البية أو الحجالة كما يسمونها» وهى امرأة عادة ما تكون عبدة سوداء... وتطلق المجاريد على لسان شاعرهم أو شعرائهم، وبهذا السلف نكرر الدعوة إلى أهمية الجمع الميدانى وأهمية النصوص من «الفنون الشعبية» المجمعة ميدانياً. ويسر السجلة أن تتلقى أية دراسات ميدانية أو نصوص مجموعة من الميدان جمعاً دقيقاً وموثقاً ..

وفى هذا العدد تستكمل الدكتورة مسلمى عهد العزيرز دراستها : «توزيعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية»، وفى الجزء الأول - الذى نشر فى العدد السابق - قراءة تحليلية للنصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية «سلوه» بمدينة كوم أمبو بمحافظة أسوان، وهذا، تطرح آثار هذه الحركة الإبداعية الشعبية باعتبارها أسلوباً تعبيرياً عن فكرة للزمان والمكان فى أعمال بعض الفنانين التشكيليين الذين نماشوا مع هذا الأسلوب، واستلهموا من أدلة الكثير من الصفات والخصائص؛ فظهرت فى أعمالهم أهمية «الاستلهام» من الرسومات الشعبية؛ باعتبارها معبرة عن الظواهر المكانية، وعن حركة الزمان وصيرورته ..

ونصل إلى جولة «الفنون الشعبية»، والتى تتضمن محاضرة مع الأستاذ الدكتور أسعد لدهم (الأستاذ هير المتطوع، بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون) حول مشروعه الطمى وما يرتبط به من تصورات نظرية ومنهجية وتناوب «الفولكلور التطبيقى» من مشروعات قام عليها : مشروع معهد «الشريعة» للتنمية فى بلادنا .. إلى إدارته لمشروع توثيق وترميم «بيت السحيمي»، وقد حاوره الأستاذ حسن سرور حول رؤيته الثقافية والفنية فى الثقافة المادية والإبداع الشعبى ..

وأخيراً.. تقدم مكتبة الفنون الشعبية كتاب «دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى» وضعه مجموعة من الباحثين، وأشرف عليه وقدمه الأستاذ الدكتور محمد الجوهري؛ حيث يقدم الباحث الأستاذ محمد حسن عهد الحافظ قراءة للجزء الأول منه عبر ثلاثة محاور:

(١) الإسهامات التى قدمت فى حقل للدراسات الفولكلورية العربية فى مصر.

(٢) موضوع هذا الكتاب فى الخارطة العلمية للفولكلورية.

(٣) التفريق بين جامع الميدان والباحث للفولكلورى.

بلى ذلك «ببيوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبة دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨، للأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان.

التحرير

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فال جانب
مكتباتها العامة المارة بالكتب والمتنوعة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي
تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلات : القاهرة وإبداع والمسرح.
وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :
فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الإدارة
د . سمير سرخان

هذه الدراسة

نفسية الشعب المصري من أغانيه

د. أحمد على مرسى

أنتج لي، في بداية حياتي الجامعية، أن أعرف أستاذي المرحوم الأستاذ الدكتور محمد محمود الصباد، باعتباره، أولاً، واحداً من أستاذة الجغرافيا الذين تعلمت عليهم، وورطني بكثير منهم صداقات أعز بها، سواء من جيل الدكتور الصباد، أو من جيل تلاميذهم، تلك أنني استعنت بدراساتهم ومشورتهم عندما بدأت رحلتي في البحث العلمي، والعمل الميداني في التأثيرات الشعبية، خاصة الصديق الكبير الأستاذ الدكتور محمد صبحي عبد الحكيم. وثانياً باعتباره واحداً من أوائل الذين أسهموا بالكتابة في الأعداد الأولى من المجلة، وكنت وقتها حلقة الاتصال بين أستاذي المرحوم الدكتور عبدالحمد بونس، وبين من يدعون للكتابة في المجلة، فكنت أنا الذي أذهب إليهم لأخذ للمقالات، وأضعها أمام الدكتور عبد الحميد، ثم بين يدي الأستاذ عبد السلام الشريف - شفاء الله وعافاه - ثم أحملها إلى المطبعة، وأعود بها مرة أخرى مصححة إلى صاحبها، مع ما أعده الأستاذ عبد السلام الشريف من إخراج لها ليبري فيها رأيها وهكذا..

كنت أذهب إلى المرحوم الدكتور الصباد في منزله، فيستقبلني حفيظاً بي، وإذا بي أكتشف أن الدكتور الصباد أديب ينظم الشعر، وكنت وقتها مندهشاً من تمكنه من اللغة العربية الذي يمثل في دقة التعبير، وجمال الصياغة، وسلامة اللغة، وهو في الحقيقة أمر تميز به هذا الجيل من الجغرافيين العظام، واستمر تقليداً بين كثير من تلاميذهم، بقف في مقدمتهم الصديق الأستاذ الدكتور أحمد إسماعيل، على سبيل المثال.

على أية حال، لم تتح لي الفرصة لكي أقرأ هذا المقال الذي تقدمه اليوم لقاريء المجلة تحية لهذا الأستاذ الكبير، والغريب أنه لم يوجهني إلى قراءته، إبان تلك المرحلة (١٩٦٤)، رغم علمه بأني اخترت الأغنية الشعبية موضوعاً لدراستي في مرحلة الماجستير. وحصلت على الدكتوراه، ومضت سنوات بعدها وجاء إلى أحد طلابي في قسم علم النفس بهذا المقال، واندهشت وعانيت الدكتور الصباد على أنه لم يذكر لي أن له مقالاً في هذا الموضوع، فإذا به يقول لي: إن الزاوية التي نظر منها إلى الأغنية الشعبية مختلفة، وأنه لم يرد أن يكون لهذا المقال تأثير على وأنا في بداية طريقي، وأنه فضل أن أشق هذا الطريق معتمداً على الرصد الميداني، والمواجهة الواقعية للمادة وللناس. هذا بالإضافة إلى أن كثيراً من الآراء التي ذكرها تحتاج إلى إعادة نظر وإلى تدقيق، ومن ثم خشي من تأثير ذلك كله علي، وخوفاً من أقع في خطأ يقع فيه كثير ممن يبدلون حياتهم العملية، فيأخذون ما ينتهي إليه أساتذتهم باعتباره الصحيح الذي لا يقبل للنقد، في حين أننا في الدراسات الإنسانية نحتاج، دائماً، اختبار النتائج من آن لآخر، تبعاً للقدم الذي يحدث في هذه

الدراسات، من ناحية المنهج ، ومن ناحية استخدام الأدوات .. إلخ . وأيا ما كان رأيي آنذاك، إلا أنني أحترم رأي الأساتذة الدكتور الصياد، وناقشته في بعض ما جاء في المقال ولكم تقديري، حيثلذ أن يكون معي جهاز تسجيل لتسجيل هذه المناقشة الثرية.

ومضت سنوات أخرى، وتراكمت أوراق وكتب، وإنشغالات هذا وهناك، وأثناء إعادة ترتيب بعض الأوراق، عثرت على المقال، وكنت أبحث عنه فلا أجده، وكان أن انفتحت آراء الزملاء في المجلة على أن نعيد نشره، باعتباره جزءاً من سياسة المجلة - إعادة نشر بعض المقالات والدراسات التي نشرها الرواد - في الاهتمام بالمأثورات الشعبية؛ لإدراكنا أنه أصبح من الصعوبة بمكان، على كثير من الدارسين، والطور عليه، خاصة إذا كانت المجلة التي نشرت فيها الدراسة قد توقفت عن الصدور .

يبقى أن نشير إلى أن أهمية الدراسة - المقال، تأتي من تدب الدكتور الصياد إلى عدة أمور تشكل الخبائص التي تميز المأثور الشعبي عن غيره، مع ملاحظة أنها نشرت في منتصف الأربعينيات. هذه الخصائص هي فكرة الجمعية التي تقوم عليها المأثورات الشعبية في مقابل الفردية التي تميز غيرها من أشكال الإبداع الإنساني، فهذه الأغاني التي جطها محرراً لدراسته، تصوير لمشاعر جمعية، وهي صدق لمواظف الشعب جميعه، وقد قاده هذا إلى أن يقرر أنه؛ وسنطاع منها دراسة نفسية الشعب والحكم على شخصيته .

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تنبئه إلى أن المأثورات الشعبية مجهولة المؤلف أو المصدر، وأنه يصعب تحديد زمنها أو عصرها .

أمر آخر جدير بالالتفات وهو تقسيمه لمصر - وهو تقسيم صحيح إلى حد كبير - إلى أربع مناطق غنائية، ويمكن القول أربع مناطق متميزة بمأثوراتها الشعبية عامة، مما سيجده القارئ، ولا حاجة بنا، هذا، إلى ترديده مرة أخرى .

قد تختلف مع أساتذنا الدكتور الصياد في بعض النتائج التي رأى أنها تشكل خصائص مميزة للشعب المصري نفسياً، والتي أرجع البعض منها إلى طبيعة البيئة المصرية باعتباره جغرافياً متميزاً، والتي يمكن أن نردّها إلى عوامل أخرى، بلب العامل الجغرافي فيها دوراً بارزاً لا شك فيه؛ لكنه لا يمكن أن يكون العامل الوحيد .

كما لعلنا نختلف معه في وصله للشعب المصري بأن لديه شعوراً عميقاً أو شديداً بالدينية؛ نتيجة لانتعاش الدوافع الاجتماعية بين أفراد الواسط الذي يحوشن فيه، ولا ينبع هذا الاختلاف، في حقيقته، من أسباب أخلاقية، أو من رغبة في تخليص الشعب المصري من صفة مرثولة سواء على المستوى الفردي، أو الجمعي، وإنما لأن مثل هذه النتيجة تحتاج إلى تمحيص أكبر، ودراسة أعمق، وربما كان هذا دافعاً للمتخصصين في الدراسات النفسية أن يقدموا على اختبارها، ويبان مدى انطباقها على الشعب المصري أو عدم انطباقها؛ طلي سبيل المثال، عندما يقول: إن الغالبية العظمى من الناس معتادين على التروكأ على العصى - هذا إذا كانت للملاحظة صحيحة - مما يدل على أنهم لا يثقون بأنفسهم وأنهم يتلعسون، دائماً، الموعنة من شيء ما، إنما يحتاج إلى تأمل وتدبر؛ لا لأن الملاحظة، في حد ذاتها، غير صحيحة فحسب؛ بل لأن المسألة تحتاج إلى تحليل للعادات والتقاليد، وفهم لدور العصا، وإقتراب ممن يستخدمون العصا، سواء للتوكأ أو على اعتبارها دالة على السكينة الاجتماعية والمهابة، أو لارتباطها بفرع الصل .. إلخ .

على أية حال، تغير الدراسة كثيراً من القضايا التي نأمل أن تجد من يناقشها من المتخصصين، ولعلها دعوة للزملاء الذين يعملون في هذا المجال، وخاصة مجال الدراسات النفسية، أن يثروا هذا الجانب بدراساتهم، وتحليلاتهم، فإنهم بذلك يقدمون خدمة جليلة للعلم، وللوطن .

وتعوية أخيرة لروح هذا الأستاذ الكبير، ودعاء إلى الله أن يجزيه خيراً، جزاء ما قدمه للعلم ولأبنائه .

نفسية الشعب المصرى من أغانيه

د. محمد محمود الصياد

حدث أبوبكر محمد بن داود الدينورى قال: كنت بالهادية فواقبت قبيلة من قبائل العرب فأضافنى رجل منهم وأدخلنى خبائه، فرأيت فيه عبداً أسود قميذاً ورأيت قبايلته إهلاً وجمالاً قد ماتت وبقي منها جمل ناهل ذابل كأنه ينزع روحه، فقال لى الغلام: «أنت ضيف. ولك أن تشفع لى عند مولائى، فإنه مكرم لضيفه ولا يرد شفاعتك فى هذا القدر». فلما أحضر الطعام قلت: «لا أكل ما لم أشفع لهذا العبد». فقال: «إن هذا العبد أفقرنى وأهلك جميع مالى، فقلت: «ماذا فعل...؟»، فقال: «إن له صوتاً حسناً، وإنى كنت أعيش من ظهور هذه الجمال فحملها أحمالاً ثقلاً، وكان يحدولها حتى قطعت مسيرة ثلاثة أيام فى ليلة واحدة من طيب نغمته؛ فلما حطت أحمالها ماتت كلها إلا هذا الجمل. ولكن أنت ضيفى فنكرامتك وهبته لك». فأهبيت أن أسمع صوته. فلما أصبحنا أمره أن يحدو بى على جمل قوى ليستقى الماء من بئر هناك. فلما رفع صوته هام ذلك الجمل، فوقعت على وجهى لما أظن أنى سمعت قط صوتاً أحسن منه...».

الأصوات الجميلة، فإن النفس يخدم نورها إذا حزنت؛ فإذا ما استمعت إلى الغناء اشتعل منها ما خمد، فليس عجباً، إذن، أن نتخذ الأغانى التى يرددوها شعب ما ويفخر بها، سبيلاً إلى فهم هذا الشعب، ونوراً يهذى إلى الروح التى تسرد فيه.

وسواء أكانت هذه القصة حقيقية أو موضوعية فإنها تدل - وأمثالها كثير - على ما للغناء من أثر؛ فهو إحدى الوسائل التى نهيبه النفوس للتسامى، وتزجج بها إلى الكمال، وتكثير فيها النشاط والقوة حتى لقد قال أفلاطون: «من حزن فليستمع إلى

للقفل: أرتكك طمعيه
يا لوييا
من جينتنا البحرية
يا لوييا
التي بلا سنان
يا كل فنان
يا لوييا
وأكثر من هذا هناك من الأغاني ما يشتمل على أكثر من صنف من الأصناف:

يا ترحنّة رحلنا من منازلنا
يا خوخ خُونَا العباببِ وِحنًا ما خُنَا
لَمَوْن لَمَوْنَا العوازلِ وِحنًا ما لَمْنَا
يا نخلِ نَخِ المطايا للفراش والنوم
يا نبق نبقاش حبابب زى ما كنا

فما هو السبب في حرص المصريين على هذا الجانب واحتفالهم به؟ أجاب على هذا السؤال الأستاذ أحمد بك أمين فقال: «رما كان سببه توالى اللبوس على مصر عصوراً طويلاً جعلت الطبيعة لا تكتفى بكتلة الغناء وكثرة الموسيقى. وذلك كانت الطبقة البائسة في الأمة أكثر الناس ميلاً إلى الموسيقى والغناء، يغيثون وهم يصنعون، ويغنون وهم يسبون.....»، ثم قال: «قد يكون هذا تخطيطاً يقال ولكنه لا يثبت على الامتحان، فهل مصر أبأس من غيرها من بلاد الشرق؟ وهل القاهرة أبأس من غيرها من القرى؟»^(١)، وبالرغم من أن الأستاذ يقلل من أهمية التحليل الذي ذكره إلا أنه، في الواقع، التحليل الوحيد، أما احتجاجه بأن مصر ليست أبأس من غيرها من بلاد الشرق فهو احتجاج غير صحيح؛ فلوست قيمة اللبوس بمظاهره وإنما بمبلغ الإحساس بهذا اللبوس؛ ومن ثم كان اللجوء إلى الغناء ليغنى به عن كربيته، ويخفف من آلام اللبوس للتي يحسها أشد إحساساً.

٣- مناطق غنائية

يمكن أن نقسم القطر المصري إلى أربع مناطق غنائية - إن صح مثل هذا التعبير - هي منطقة الدلتا، فالوادي، ثم الفيوم وسيناء... هذه المناطق لا تختلف في معاني الأغاني البذلة فيها، ولا في الجوانب النفسية التي يمكن أن تنلمسها منها؛ وإنما يأتي اختلافها، جمعوا، من ناحية الموسيقى التي تصاحبها، والأحان التي ترتفع فيها؛ ففي المنطقة الأولى يسود «الموال» وآلة الأرباع التي تنفق معه، والتي تتوافق

للعواطف شخصية، أو تصوريا لشعور فردى خاص؛ ولكنها بتطور الأمم، أخذت تندرج إلى التعبير عن خجالت عامة، وإلى تصوير مشاعر جماعية، ومن هنا كان سر انتشارها على الألسن وتربيتها في جميع الأمكنة، وذلك لأن العواطف الفردية فيها صادقت هوى في نفوس الجماعة فطربت لها ووجد كل فرد منها نفسه في تلك الأغنية، التي لم تعد - بعد ذبوعها - معبرة عن نزعة فردية؛ بل أصبحت صدى لعواطف الشعب جميعه، من خلالها تكم دراسة نفسيته، والحكم على شخصيته، ومبلغ تكامل تلك الشخصية أو انحلالها وأصبح في مقدرة التاريخ التحليلي الحديث أن يتخذ من الأغاني «الشعبية، مصدراً مهماً يلقى ضوءاً غامراً على المقومات الشخصية للأمة، ويحلل التيارات النفسية التي تتنازعها، وتوجه تاريخها الاجتماعي على وجه الخصوص». وفي هذا البحث «تصهيد أولي» - نفتح به الباب لمن يريد أن يلج - في دراسة الأغاني الشعبية في مصر على ضوء ما وصل إليه علم النفس الحديث من آراء ونظريات، و «محاولة مبدئية، لفهم نفسية الشعب المصري من الأغاني التي تتردد على ألسنة الأفراد». وأحل في هذه المحاولة استجابة لتلك الدعوة المباركة التي وجهها أستاذنا أمين القولي على صفحات العدد الأول من هذه المجلة «إلى الذين يرفعون القواعد من المدرسة النفسية في درس الأدب وتاريخه، فما الأضاني إلا لو من ألوان الأدب؛ بل اللون الزاهي الوضاء من ألوانه».

٢- ولع بالغناء

ولعل أهم ما يسترعى النظر عظام الشعب المصري بالغناء إلى حد الوله؛ فهو: يغنى بكل شيء... بالقرآن وبالأذان، وبالطفرقة والموال؛ بل يغنى بالمبارات للتي ليس لها معنى كـ «هيا هوب هولا»، أو «هيا لوصا... هيا لوصا»، يغنى بها جماعات العمال لأندية الشاق من الأعمال؛ وهو يغنى في كل مناسبة... في الأفراح والمآتم، وفي حفلات الذكر والزار، وفي أوقات العمل وأوقات الفراغ، حتى أن الباعة يابون إلا أن يعلنوا عن سلطهم بخلدات موقمة أجمل توقيع، وأغنيات دقيقة الوضع، شبيهة اللحن، ولا يصى الكثير منهم أن يستعين بغير الموسيقى إلى جانب فن الغناء؛ فلبائع الخضرة زمارته، ولسائق المرقوسين طاساته، ولبائع غزل البنات أجراسه؛ ويقع كل منهم على آلتة المختارة في مهارة وإتقان، ويردد نداءه الخاص عذباً ورفيقاً أحباتاً، خشناً أجمعاً في معظم الأحيان:

فلعلب عندهم:

أبيض وجسميل يا عنب أحلى من الشمعداد يا عنب
وللكين: صلي وجمعم بدرى يا تين

في الشمال والجنوب، فمن ماذا لم يردد أو على الأقل لم يسمع:
«عطشان يا صبايا دلوني على المسيل»، أو:

٤- عقلية زراعية

أغنية الأطفال الشائعة:

أقول لك حدوده في الزيت ملتهبه
حلفت ما أقولها إلا لما يجي صاحبها
وصاحبها ع المطوح والسطوح عايضة سلم
والسلم عدد النجار والجار عاوز مسمار
والسمار عدد الحداد والحداد عاوز ببضة
والببضة في بطن الفرخة والفرخة عايضة قمحة
والقمحة في الطاحونة والطاحونة عايضة ثمونة
والثمونة في العجينة والعجينة عايضة ميه
والميه في الوابور والوابور عاوز زيت... إلخ

يرد الأطفال هذه الأغنية للشعبية الطريفة، في صوت الطفولة الهادئ والوديع، وهم لا يعلمون أية فلسفة عالية يرددونها، وأية فكرة سامية يظنون بها.

• - كبت ولكن..!!

«قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم، ويحفظوا فروجهم، ذلك أزكى لهم، إن الله خبير بما يصنعون». وقل للمؤمنات يغضين من أبصارهن، ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها، ولو ضربن بخمرهن على جيوبهن، ولا يبدين زينتهن إلا لزوجتهن... إلى آخر الآية، بهذه التعاليم وأمثالها حدد الإسلام مدى اختلاط المرأة بالرجل، وأخذت العادات والتقاليد مع مرور الأجيال تقوى من هذه الدعوة وتصرم اختلاط الجنسين. فلم يعد هناك مجال للتغفيس عن الفريضة الجنسية التي تعد أهم الفرائض المؤثرة في الحياة الإنسانية؛ تلك الفريضة القوية في جو، كالجو المصري، تساعد حرارتها الشديدة على البلوغ المبكر، وتساعد على تقوية الحساسية الجنسية عند الرجل والمرأة على حد سواء، وفي بيئة تسود فيها عادة الختان للصبيان والبنات وما يترتب على ذلك من آثار. ومن ثم كان هناك صراع حثيف بين الرغبين المتعارضتين، والدافعين المتناقضتين؛ دافع الانقياد للمجاعة والارتباط بالقطيع الذي من أهم مبادئ الصحافة على الدين والخصوع للتقاليد السائدة، ودافع الفريضة الجنسية القوي للمح. ولما كان الدافعان متعارضين فليس هناك مجال للتوفيق بينهما إلا بكبت النزعة الفردية ومنعها من السير في طريقها الطبيعي، وليس معنى هذا الكبت قتل النزعة؛ بل إنها تظل قوية محتفزة لتظهر إذا خف الضغط عليها، ولكنها تبقى محتفية في اللاشعور، وينشأ عنها عقدة نكبة وكبرية ولكنها تؤثر في الشعور بطرق مختلفة.

أنت، إذن، النزعة اللبديّة وتقاليد المجتمع المصري إلى كبح جماح الفريضة الجنسية ومنعها من الإقصاح عن نفسها إقصاحاً مباشراً، ولكن بقيت دوافع هذه الفريضة مستكة تترك الفرد دون وعي نحو أنواع جمّة من المشاعر والنشاط؛ لتفصح بها عن نفسها ماامت قد حرمت الطريق الطبيعي لذلك الإقصاح. ويأتي في مقدمة صور الإقصاح، دائماً، الألوان المتنوعة للألبس المكشوف واللون المكشوف كالصور المعارية والأغاني للناحية... إلخ. ولكن الأسباب التي حالت دون الإقصاح عن الدوافع الفريضة بالطريق الطبيعي تحول، أيضاً، دون الإقصاح بهذه الوسائل. وكان لابد من استبدالها بمظاهر أخرى يألفها المجتمع ويقرها الدين، ومن هذه المظاهر تصنع العفة وإظهار السفط على كل ما يتصل بالناحية الجنسية والنفور منه؛ فعلاً تردّد الريفية أغنية: «ع الزراعية يا رب أقابل حبيبى»، فحفل مقابلة الحبيب، في هذه الأغنية، أمنية من أعز أمنياتها، وتصورها صعبة للئال قدعو الله، في لفة، أن يحققها لها، ويتخبر الطريق الزراعى (الزراعية) مكاناً للقائه. وفي بلائك تعال من وراء أغنيتها أن تطفى موقها، فهي تقابل هذا الحبيب كل يوم... في الصباح وفي المساء، في طريقها إلى الحقل وفي عودتها من السوق، وهي تقابله على الطريق الزراعى بالذات؛ فهو الطريق الرئيسى للقرية يسلكه هو إذا سرح بمواشيه، وتسلكه هي إذا ذهبت إلى المدرسة بجرتها.

وقد تردّد الأخرى:

هلا بالورد يا أمى هلابا يا ورد لشام يا مسلى الغلابا
يا بنت الناس الله يرحم جدوك سويت الناس بحمار خدوك
ولنا الحلول وصغفوا لى نهردك وإن الله طاب الجرح طابا
هلا بالورد يا أمى هلابا... إلخ.
بابنت الناس الله يرحم أباه جفاه الناس من قلة حباه
ولنا الحلول وصغفوا لى هواه وإن الله طاب الجرح طابا
هلا بالورد يا أمى هلابا... إلخ.

هذه الأغنية التي ترددها البنات في القرية تملأ ناحية ما تملح به نفوسهن؛ فهن لم يعرفن اللعب صريحاً خالصاً، ولم يساعدن المجتمع، الذي يمشن فيه، على إشباع غرائز اللود عندهن، فرحن يحملن بأن «حمار خدوهن» يسبى الناس، وأن نهودهن دوام يوصف للطلول فيطوب، ولكنهن لا ينعمن بأحلامهن طويلاً حتى يرين شبح التقاليد واقفاً لهن بالمرصاد فيسارعن في للقرة الثانية إلى النظر للموضوع كأنه منرب من «قلة العباء» وأن الناس قد جفوها لهذا السبب...

ومن أحسن الأغاني التي تصنع فيها نزعة اللود عن نفسها الأغنية الشعبية المشهورة:

روى السكستاني روى
قلت لها يا ست اوريني
قالت لي روح يا مسكين
روى السكستاني روى
قلت لها يا ست اوريني
قالت لي: روح يا مسكين
دا قورتي هلال شعبان يا عيني

وتستمر الفتاة في عرض مفاتن جسمها فتقول له روح يا
مسكين: «دا عيونى عيون عزلان»، و«خدوى ورد البستان،
ورقتهى كوز الطشان»، و«صدري بلاط حمام... إلخ...
ويلاحظ أن نزعات التودد هذه تظهر، دائماً، مقترنة
بخيرزة الحنو والرعاية في الأغاني الشعبية؛ فهي حينما صرفته
عنها في الأغنية السابقة قالت: روح يا مسكين، وفي هذا
الوصف، بالمسكنة، شعر منها بالصف والحنو، وفي الأخرى:

فمايت على دريما والتمصر في كسه

فمايت على دريما

غاروا عليه العوازل
سابقه عليه الهوى
دا جدد صغير وهينى
بكت في منى

فمايت على دريما

فالهنع لإخارة العوازل والاستجداء بالألم لمعونه لأنه مازال
«جذع صغير»؛ كل هذا يحمل ألوان الحنو والرعاية.

هذا الاقتتان الشائع بين الفريزتين في الأغاني المصرية
دليل قوى على صدق عاطفة الحب في البيئة المصرية؛ فهو
حب خالص، لا يقوم على مصلحة، ولا تنفع إليه غاية. ومن
ثم كان التزاوج في البيئة الشعبية - في نظري - قائماً على
أساس سليم يضمن للحياة الإنسانية سعادة ورخاء. فإذا لم تكن
الحياة كذلك، فيما يبدو لنا، فلنبحث عن العلة في ناحية أخرى
غير الناحية النفسية.

٦ - قضاء وقدر..

وتشيع في الأغاني المصرية عقيدة الإيمان بالقضاء والقدر:

ألى انكب ع الجبين لازم تشوفه العين
مأخام كده قسمة؛ بختك أجيبه مين؟
سلم أمورك يا قلى واسئل الله

واللى انكبت ع لجبين لازم تشوفه العين

فخن، في حياتنا، تسيرنا قوة كتبت على جبيننا أوامر لا بد
لها من نفاذ، وليس أمامنا إلا أن نقف حيالها مكتوفي الأيدي،
وأن نحمل لها رؤوسنا مستسلمين...

ويرجع الإيمان بهذه العقيدة إلى أن الأحداث الكثيرة التي
شهدها الشعب المصري في عصوره المختلفة، وما عاناه
ويعانيه أفرادها، حتى الآن، من شظف العيش، وما يتعرض له
من الأخطار الكبيرة الناشئة عن الفقر والمرض الطغين
المتغلغلين في المجتمع المصري، ونجاسته من هذه الأخطار
المضلقة، الكافية لإهلاكه وآلاف من أمثاله، كل هذا جعله
يؤمن بالجبرية المطلقة ذلك الإيمان الذي هو، في الواقع،
قرار يدفع إليه الجبن من مجابهة مشاكل الحياة والكفاح في
مبادئها المختلفة. وقد أدى هذا إلى ذبوع أمرين: أولهما
الدعوة إلى الصبر ولحقت عليه لأن الصبر مفتاح الفرج، ولأن
الأرزاق ليست بالسمي ورعاه وإنما هي أمور مقدرة لا بد منها:

الصبر طيب، ولو كان من يصبر له
واجب علينا لعمرك لعم نصبر له
والرزق ما هووش بكثر الجوى .. دا أرعاد

كلام بترتيب من مدّة نموذج أو عاد واللى انكبت على الجبين لا بد نصبر له

ولا بد للصابر أن يتألم مبتغاه مهما طالّت الأيام، ولا بد
للمعذب من راحة يأتي بها الصبر في يوم ما.

هاتت يا قلى على طول الزمن تترأخ وتكول ورسال لى تهوى، رفيه تترأخ
مسير جروك على طول الزمن تيرى وجهك الطيب، لا تعلم ولا تدرى
مثل سمطاء، مفول من نوى الثيرة الصبر يا مثيل، جطره للرج مفتاح

أما الأمر الآخر الناشئ عن الإيمان بعقيدة القضاء
والقدر، فهو الاستسلام وقبول الحية كما هي بحلولها ومرها،
وهذا أمر يزدى، دون شك، إلى اعتماد العقل العليا ويضبط من
قوة المجتمع الإنشائي.

أستعك من ألم وابكى من صميم قلبى رنوح من الرزق، واكتم كل دا فى قلبى
وفغفغتك لكم أسألا لما الزمن مال بى وأخاف من الفصم أو تسكت عليه يوم

صابر عليك يازمن؛ دا احتكام ربي!

فهذا الصبر على الزمن، وكتم الأسى على مصطنع، فيه ذلة وخنوع. وكان الأحرى أن نخور على الزمن لنوقله عند حده، ولنصل، رغم أنفه، إلى الملك الظل الذي نرسمها.

٧- شعور بالنقص

والشعب المصري شديد الشعور بالنوعية؛ نتيجة لانعدام التوافق الاجتماعي بين أفرادهِ والوسط الذي يعيشون فيه. ويظهر هذا الإحساس في كثير من الماديات والأمثال المصرية، فالغالبية العظمى تتحدث التوكأ على العصى؛ وهذا دليل على أن هؤلاء الأفراد لا يتقن بأنفسهم، وأنهم يتكلمون، دائماً، الصعنة في شيء ما. ويكثرون الأمثال التي تنقل من قيمة العمل وتجعل النجاح في الحياة مسألة حظ فقط، فقيراط حظ خبير من: فدان شطارة.

وايتم الأغاني الشعبية بأقل تصويراً لهذا الإحساس من الماديات والأمثال. فكثير منها يبدو فيه هذا الإحساس بوضوح. ويبدو في مظاهر مختلفة؛ ففيها المجتمع قاس يسود فيه «الأندال»، و «الدنيا غرور» تعجب التي ورا فقام، والسبع أصبح يقول للكلب يا سيدي بعد أن حكمت عليه الأيام.

حكمت على السبع راح الكلب عند الكرم؛ فامسح للكل؛ فقال له السبع: مع القرم! أنا أسألك يا رب... يا مجرى بحر القرم نرجع للسبع بخطرزي عائلته ونرجع للكلب يديش في قراب للكرم

أو:

سبع الفلا نذل للكلاب، وحمل لهم والشاربني له جنيته، وريعا ينظم والعم حمله بخديه، وليبدى عم ياله الله يا زمان؛ أصبحت بالهم تأخر لاد الصومة ونظم راد الكلاب نكتم شرف قلب لما حكم قال له الأمد يا هم ثم مالنا؟ ثم ...

من وجف حالي بذرغ لشجي ما الهاد ولا التجيل البيه حتى لي ملهاد دى دنيا القرم، لا خلت مال ولا جاه فيها الأسوي ينظم، والندل ينهني من غير ما يشجى يلحجى كل يوم مال جاه.

هذه الحالة التي يرى عليها المجتمع كيف يعالجها وكيف يجابه مشاكلها؟ إنه أصعب من أن يذهب أمامها فكيف له يعالجها؟ ومن ثم كان لابد من الاستعانة بآخرين.. كان لابد

له من الاستعانة بأشخاص رمزيين يأتي في مقدمتهم «الشيخ العالم»، و«طبيب أجراج»، ثم «قاضي الغرام»، فيجد عندهم الدواء الشافي أحياناً، وقد لا يجده أحياناً أخرى. فبعد أن يسأل «تاجر الود» عما إذا كان شجر الوداد قد قل حتى لنعدم أصحاب الوفاء وأهل للمرأة يلجأ إلى الشيخ الذي «لقبه في اللطم صندل» فلا يجد لديه إلا حكمة سائرة: «من عاشر الدل بعد الغندرة يندل».

يا تاجر الود. هو الود شجرة قل ولا موافى الوداد تزحت و مامها قل أيام بنشرب عسل؛ وأيام بنشرب خل أيام بنطس حرير، وأيام بنطس قل وأيام ننام ع السرير، وأيام ننام ع للتل أيام يتجى على ولاد الأصول نندل سألت شيخ عالم، ولقبة في اللطم صندل سند لكتاب من بيده؛ وألفت قال لي: من عاشر الدل بعد الغندرة يندل

ويرى ديار حبيبهِ قربية ولكن ما إليها وصول، فيهرع إلى الشيخ العالم فلا يجد عنده إلا النصيحة بالصبر حتى «يعدلها» الله:

أشوم من النوم أقرل وارب عدلها بل حبيبي أصاد عني، وبش قنار عني لها سألت شيخ عالم بونهم في معادلها رمى لكتاب من بيده؛ وألفت قال لي:

بون الصباح والمساء ريك عدلها

أما طبيب الأجراج فإنه يجأ إليه بالشكوى... الشكوى ممن؟! من «الأندال» الذين قُتِلوا له ظهر المجن فكانوا السبب فيما يقاسى من شقاء..

لكم يا طبيب أجراج م لسقم كَفَانِي افصح سلاحك، وخذم الجرح كَفَانِي البين عترتي على الغدن، وكفاني خلاني بعد الغندرة والمسر أندل حتى خلوي وطى في الطبع وأندل من بعد ما كنت باركب ع لعا وأندل آدمي اللى جرى لي، من الأندال كَفَانِي

ولكن هذا الطبيب الذي يستعديه على «الأندال» هو في نظره، «ندل» مثلهم يترك جرحه بدون علاج وينكر الدواء مع وجوده:

وكان جرى لي لوطيب جه لد البيت زلفاني نذا كنت خفيوت، ورنيت ملى عاتى وشالني إلا طيب نذاجه لد البيت وكفاني، وثاف لي نذا جعد جد في رسد الأرجل مسدود وللجرح سألت منك جارية، ومع دود ولدي طبيب لجراج نكر الدوا المعدود

والرب موجود. عالم بحالاتي وشافاني

أَنَا لَدَهُمْ يَا حُكُومَةَ أَلِيَّيْنِ
أَنَا لَدَهُمْ مَجْمَعُ الرِّبَايَا
أَنَا لَدَهُمْ قَبَائِلُ لِي بِالْأَلِيَّيْنِ
أَنَا لَدَهُمْ بَنَى لُفُوفُهُ وَخُفُوفُهُ مِنْ عَيْنَا

وأخيراً تعجز الحكومة، فتلجأ إلى أعز أصحاب الأدم،
الذي يستطيع بخيائنه وغدره أن يقضى على الأدم؛ فغدر
الصديق وخيائنه و «الدلالة» وما يترتب عليها من آثار هي
العلة الوحيدة التي يستطيع بها تبرير كل شيء. ولهذا يشير
«الأدم» وهو يلفظ نفسه الأخير:

«سأص رصاصه جث بين القلب والصَّبره
لزل لدم عروم، خلده في الحصار جبره
قال ما مت يادم ما عدك في الخلاق جبره
أسأله يا من هفت بعدى متأمنى للدنيا
ما فيهنش ولا صاحب إلا يجبك الأذى بإديه
والعق عندي أنا اللي وريت لين المره جبره

٨ - انفعال صادق

نتج عن هذا كله أن أصبحت الأغاني المصرية تشيع فيها الانفعالات
الأيمة؛ فهي في معظمها شكوى وأين وغدر زمان وظلم جنيب... د:
يا بتأصصة البكت؛ شرفي لي بشفتي
مأعشش بيحي جرى إيه يا لفتي يا وعدى عليك يا سمودي
ثم ...

شربعت له جوابين ولا جواب جائي
وديت حبيبى فين خاين يا زمائى يا برى
وأخيراً...

يالى غرامك جرحنى تعالى جنبى وريحنى
علشان حبك تفسحنى يا بر العنه، دم الغزال
دم الغزال...

ولكن هذه الأغاني وما تبثه من انفعالات تحول دون
إدراك الجانب السار من الحياة والتمتع بمباهجها، وتدفق النفس
إلى نوع من السخط والتذمر ينتهي بالخنوع والاستسلام...
هذه الأغاني، رغم هذا، تمتاز بصديق الانفعالات التي تكثيرها
وقوتها واستمرارها، فهي انفعالات منبعثة من إحساسات لا

ويزداد فيه الشعور بالدرنية؛ فيحاول أن يغلبها بالحديث
عن نفسه ويأته «من صغر سنه وهو للرجال خدام»؛ ولأنه:
«يقعد فى وسط الرجال يحكى كلام مضطرب»، وأنه مجبور
على الشجاعة واللحز والدهاء حتى أنه يستطيع العبث
بالحكومة وقوانينها، وهو فى الواقع أكثر الناس خشية من
الحكومة وأعظمهم خوفاً من القوانين. وفي «موال الأدم»
الشهير يظهر هذا الجانب النفسى بوضوح؛ فالأدم تلميذ
بالمدرسة يصله خبر اغتيال عمه، فيعود إلى قريته مسرعاً:

رياح على ابن العدر فسحوا بأيديه
رنا لثا من لى كثرنا ناصين حواب
جت الحكومة تقول له: عملت كذا ليه؟
قالا بالله فيا عكوبه لما نلص على ليه؟

ويحكم على الولد بالإعدام جزاء فعلته، ولكن الأغنية تأبى
إلا أن تغير الحكم بالسجن لمدة ست سنوات لأن:
«أهل الولد كان عندهم المال عدية»
وكانوا كلهم يهوت وأغلبه
دفعم للأدم بدل الجنيه ميه

ففى هذه الأبيات يتجلى مركب النقص؛ فالفقير للشائع
والإحساس به أدى إلى توهم أن المال يستطيع أن يفعل كل
شيء وأن يتدخل حتى فى أحكام القضاء.

ويحاول «الأدم»، فى سجنه، أن يتعرف على قاتل عمه.
فيذا ما عرفه قتلته لا بعد السدان، ولكن بطول اللسان:

وقعد معاه من الصبح للضهر طق منه سات
مكفشه موته، قام فسفر بإديه

ثم يعترف «الأدم» بجريته متحدثاً بالحكومة والقانون:

جت الحكومة تقول له يادم عملت كذا ليه؟
قال لها جنك خيبه يا حوكمة لما قتل عمى عملى إيه؟
أنا قتلته يا حوكمة وأنا فى سجنكم موجود!
والرب موجود، مش عاوز بينه وبينى شهود.

ويفر «الأدم» من السجن، ويتناول الأغنية بعد ذلك أن
تصور مكر الأدم ودهاءه فى محاربة الحكومة؛ فهو يطلبها
بمقره، ثم يقابل الأمور مخيفاً فى زى امرأة مرة، ثم فى زى
«خواجة» مرة أخرى. ويسأل السامور عن يبحث فيذا أجاب
بأنه يبحث عن «الأدم» أجاب الأدم نفسه فى خبث:

تلخيص هذا التلخيص، ولكن مع هذا سأحاول تلخيص المبادئ، التي يقوم عليها وعرضها في صورة أحكام موجزة لا ادعى أنها نهائية؛ بل مازالت قابلة للمناقشة والتلخيص.

ثابت أن لكل أمة خواصاً نفسية ثابتة مرجعها إلى الجنس ووراثة الصفات، يوجد بجانبها خواص من فعل البيئة، ومن الجميع ينشأ المزاج العقلي للأمة.. وهو في مصر مزاج زراعي هادئ، وطبع كل مظاهر حضارة الأمة التي هي الدلالة الخارجية لهذا المزاج.

المصريون شعب مولع بالفنون الجميلة بصفة عامة، تشهد بذلك عصور التاريخ المختلفة، وهذا يرجع إلى نوع الحياة التي يحيتها، فقد تركت لهم فرصة يتجهون فيها إلى الجانب الروحي من الحياة، ولكنهم أشد ولعاً بالفناء منهم بالفنون الأخرى وذلك لما يحسونه من بؤس وشظف عيش، ففي الفناء متنفس يخفف من آلامهم ولوعهم.

حالت للتعالم الدينية السائدة دون التفتيش عن الغريزة الجنسية، فاضطر الشعب إلى كبئها، ويظهر أثر هذا الكبت واضحاً في الأغاني الشعبية، التي كثيراً ما تفتقر فيها غريزة التودد بغريزة العلو والرعاية، مما يقوم دليلاً على أن التزاوج، في مصر، يقوم على أساس سيكولوجي صحيح. فإذا كانت له عيوب فتبحث عنها في ناحية أخرى غير الناحية النفسية.

أثرت أحداث التاريخ التي شهدتها الشعب المصري، والمستوى المعيشي الذي يحيا فيه على نفسيته فجعلتها نفسية جبرية تؤمن، في استسلام، بالقضاء والقدر، ويشيع هذا في الأغاني الشعبية بوضوح، وربما كان هذا الإيمان سبباً أصيلاً من أسباب انحطاط المقدرة الإنتاجية للشعب.

توضح الأغاني الشعبية أن الشعب المصري شديد الشعور بالنقص، وأنه يحاول، في أغانيه، أن يبحث عن طريق يعرض به عن هذا الشعور. ولئن تعود إلى هذا الشعب، ثقته بنفسه، وشعوره بمرکز إلا إذا ارتفع مستوى معيشته، وحوزت الأمراض الثلاثة التي تفكك به.. الفقر والجهل والمرض.

وأخيراً نشفع في الأغاني المصرية العواطف الأليمة التي تحول دون الاستمتاع بمباهج الحياة، وتدفع النفوس إلى ألوان من السخط واليأس ما كان أعداها عنها لو فهمت الحياة على حقيقتها، وتفتت إلى الصميم منها؛ ولكن مهما يكن من شأن هذه العواطف فهي صادقة قوية ثابتة.

زائفة ولا مصطنعة؛ فإرسل خطابين إلى الحبيب دون وصول رد على أحدهما سبب أصيل لإثارة التلق النفس إثارة حقيقية صادقة، وغياب الزوج أو الحبيب شهراً طويلة وانقطاع أخباره زمناً أمر يبعث على اللهفة التي من مظاهرها الاستعانة «بضارية الرمل»، و«فاتحة البخت» لمعرفة سبب هذا الغياب الطويل؛ وإنها للهفة صادرة من الأعماق حقاً لا تصنع فيها ولا رياء... ثم ذلك السؤال الهادئ الرصين يلقى في لهجة عتاب برىء: «عشان حبك تفصحني؟» سؤال فيه بساطة ترجع إلى أنه منبث من عاطفة صادقة وإحساس عميق. وفي هذا تخطف الأغاني الشعبية للحقيقة عن الأغاني التي تصنعها للعاصمة وتصورها فهي بعيدة عن القلوب؛ لأنها لم تصدر من القلوب، فمن الذي يثأر بقول عبدالوهاب.

أحب روهى لـ كمن روى بتحريك وأحب لـ روى لـ كمنه بيحدر قلبك

أوصادق هر، حقاً، في هذا الكلام!؟ أظن لا... قد تكون الأغنية رقيقة الألفاظ، مشوبة الألفاظ، ولكنها تنصل إلى الأعماق؛ لأن المبالغة فيها ظاهرة واضحة، والمبالغة فيها غير صادقة. وهي فضلاً عن هذا ذلك عاطفة ضعيفة، ولا روعة فيها ولا قوة، ولا أقصد بقوة العاطفة حدتها وثورتها؛ فقد يكون الانفعال الهادئ أعظم أثراً لأصواته وصفه فأغنية:

منين أجيبه الحلو أبو دقسه
منين أجيبه صبيعيدي وأترقي

أكثر قوة وأعظم عمقاً من أغنية «ياللي نويت تشغلي، طالعني وأبعد عني، إن جبيبك، يبقى يا ويلي، من جبي، المنية بالتهديد والامتنان والويل والثبور وصيالات الأمور بغير ما سبب إلا أنه نوى أن يشغل، وكأنما أصبح الحب صفة تجارية، يكثر فيها أولاً، ثم يحكم العقل هل تفقد أم لا... فإن رضى فيها ونعمت، وإلا فلا داعي للحب، وإيرض من الغنيمة بالإياب.

٩ - خلاصة عامة

وبعد... فقد نوهت في مقدمة هذا البحث، بأنه ليس عرضاً عاماً للأغاني الشعبية ولا دراسة مفصلة لنفسية الشعب المصري، وإنما هو بحث موجز، عرضت فيه لأهم الترواح التي يمكن أن توجه إليها للعداية، وتلخيص للمظاهر الرئيسية لنفسية الشعب كما تدل عليها أغانيه. وعليه فمن الميسر

termination du caractère du peuple égyptien, il dégage, de ce caractère, les principaux traits suivants:

Amour des beaux-arts dû au genre de vie; recours à la chanson et à la mélodie pour oublier les misères de chaque jour; refoulement de la sexualité sous l'influence de la religion et des coutumes; par des exemples, l'auteur montre les effets de ce refoulement et remarque que souvent l'expression érotique est accompagné d'un sentiment d'affection et de sympathie bienveillante.

Les événements historiques, l'état de servitude, l'abaissement du niveau de vie ont empreint l'âme égyptienne d'un caractère de fatalisme et d'abandon au sort. C'est à ce caractère, très visible dans les chansons, qu'est dû l'abaissement de la capacité de production du peuple égyptien. Un autre sentiment très visible est celui d'in fériorité; d'où tentative de compensation par l'expression de sentiments d'hostilité et d'agressivité vis-à-vis de la force publique. Enfin prépondérance des sentiments de détresse et de tristesse, des expressions de douleur, expressions de révolte et de désespoir à la fois.

Résumé

PSYCHOLOGIE DU PEUPLE EGYPTIEN D'APRÈS SES CHANSONS POPULAIRES

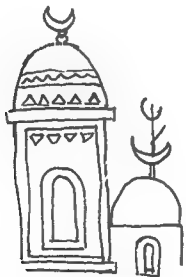
Par

Mohamed M. El-Sayyad

Lecteur de Géographie à la Faculté des Lettres,
Université Fouad Ier. Le Caire

Comme contribution à la Psychologie Ethnographique, L'auteur essaye de dégager les grands traits de la psychologie du peuple égyptien d'après ses chansons populaires. Il ne s'agit pas de celles lancées par les chansonniers, mais de celles, non écrites, qui se transmettent oralement dans les villages et les quartiers populaires des grandes villes.

Après avoir montré l'influence du rythme et de la mélodie sur la mentalité populaire (cris des marchands ambulants etc...), il divise l'Egypte en quatre régions: le Delta, la vallée, le Fayoum et le Sinai, d'après, non le contenu de la chanson, mais du rythme et de l'instrument musical utilisés. Puis ayant montré l'importance du régime agricole dans la dé-



التنظير في الفولكلور: دراسة مقارنة

فريال جبوري غزول

يقوم هذا البحث بتطويع ثلاث مقاربات للتنظير في ماهية الفولكلور لمفكرين معروفين باهتمامهم بالفنون الشعبية: الباحث الروسي فلاديمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠)، والمناضل الإيطالي أنطونيو غرامشي (١٨٩١-١٩٣٧)، والشاعر الهندي أ. ك. رامانوجان (١٩٢٩-١٩٩٣)، وذلك عبر استقراء خصوصية مصطلحاتهم وآليات استدلالهم.

إن التنظير، بطبعه، يحاول تجريد الفكر عن سياقه الظرفي والمكاني؛ ليحعله قابلاً لإضاءة موضوعه في كل مكان وزمان، ولكن كل تنظير، على الرغم من طموحه ورغبته في التجاوز، يبقى ملتصقاً بروح عصره ومكان بحثه ومنظوره صاحبه، ولهذا لابد للباحث الفولكلوري أن يدرك أن النظرية تشي بموقف، والمصطلح ينم عن وجهة نظر، فالأدوات البنيوية، في حد ذاتها، ليست حيادية. وبإزاء على ذلك ينبغي تكيف هذه المصطلحات عند نقلها وتوظيفها، أو على أقل تقدير، الوعي بما يكتنفها من تحيز إنساني وظرفي لا مفر منه. ولكن المطلوب ليس نحت مصطلحاتنا وإبداع نظرياتنا بعيداً عن مجرى دراسات الفولكلور في العالم والاكتفاء المعرفي بالذات، وإنما الوقوف على التخوم الفاصلة التي يمكن منها إلقاء نظرة مزدوجة على إسهام الآخرين وعلى خصوصية الفولكلور المحلي والقومي. وهذا يتطلب تفكيك المصطلح والمنظور الوافد لاستبطان هواجس الباحثين وميكانزمات تفكيرهم، حتى يكون نقل إنجازهم العلمي غير معتمد على مقولات جاهزة؛ بل على إعادة إنتاج بطريقة تناسب وتخدم فولكلورنا، بحيث يمكننا ألا نكتفى باستهلاك أو تطبيق الوافد؛ بل التفاعل مع مقوماته. ونحن نجد هذا التوجه النقدي نحو المنجزات

النظرية والاصطلاحية السائدة عند الباحثين الثلاثة أنفسهم. فهروب لا يتبنى مقولات الآخر جاهزة لبضيف إليها، ولا يكف عن مقابلة الدراسات الفولكلورية في الاتحاد السوفيتي بالدراسات «الفريقية»، كما أن غرامشي يقابل بين موقفه من الفولكلور والموقف السائد منه، ويقوم رامانوجان بالتمييز بين المصطلح المحلي والمصطلح العالمي المهيمن.

في دراسة الثقافة الشعبية، هذا مع العلم أنه يصير على تداخل العلاقة بين الجوانب المادية والمعنوية إلا أن لدراسة كل منهما حقلاً مستقلاً بذاته وإن كان مكملًا للآخر. ويقدم تعريفًا جامعاً للفولكلور باعتباره حقل دراسة فنون الطبقات الدنيا لكل البشر بغض النظر عن مستوى تطورها، فهو، إذن، ينطلق من الاستقلالية النسبية للبناء اللغوي وللشمولية الكونية لظاهرة المفقورين في المجتمع العنقي.

وبما أن الفولكلور يعنى، بصورة خاصة، الاستخدام اللغوي للغة، وبما أن الأدب، أيضاً، لغة فنية فهما نؤام عدد هروب، وبالتالي فهو يرى أن حقل دراسة الفولكلور يوازي مودان النقد الأدبي. كما أن الفولكلور والأدب يتسمان باحتوائهما على أجناس أدبية تتطابق أحياناً وتختلف أحياناً أخرى، فجدد الرواية، مثلاً، في الأدب الرفيع بينما تجد الرقعة في الأدب الشعبي^(٤). ويرى هروب أن مهمة الفولكلور هي دراسة هذه الأجناس الفنية الشعبية وأبديتها وتشكيلها. وقد أثبتت الدراسات تمايز الفولكلور، مورفولوجياً، عن الأدب، ففهي آليات خاصة مثل التكرار والموازاة، وحتى استخدام الاستعارة والتشبيه والكناية يختلف في الفولكلور عن استخدامه في الأدب. إن قرابة الفولكلور بالأدب تسمح بحوظيف آليات للتحليل الأدبي لوصف الظاهرة الفولكلورية واكتشاف خصوصيتها، ولكنها غير قادرة على تفسير هذه الخصوصية الفولكلورية. فمن أهم الفرق بين الأدب والفولكلور أن الأول مؤلفاً فردياً بينما الفن الشعبي إبداع جماعي. وباعتباره ظاهرة تتولد جماعياً لا فردياً، فهو أقرب إلى ظاهرة اللغة التي ليست من اختراع فرد، بل من نسج للجماعة^(٥).

وبما أن الانتقال من الأدب الشفوي إلى الأدب المكتوب تم بتدوين الأول، فالأعمال الأولى من الأدب في تاريخ البشرية - من أساطير وكتب الموتى، القصص و«ملحمة جلجامش» العراقية والدراما اليونانية - مصادر مهمة للفولكلور. ويطلق

إن دراسة هروب، التي سأعنى بتفصيلها وتحليلها، هي بحث بعنوان «خصوصية الفولكلور» نشرت في دورية جامعة لينينغراد عام ١٩٤٦، أي بعد أن قضى هروب عشرين سنة باحثاً في فروع، ويعد أن كتب عن الحكاية الشعبية الروسية وعن تحولاتها وجذورها وموتيفاتها^(٦)، فهذا البحث يأتي في مرحلة تبحره في حقله وتأمله في ماهية الفولكلور.

ينطلق هروب من هاجس معرفي/ إستمولوجي ألا وهو موقع حقل الفولكلور من الحقل المعرفي الأخرى، ويقوم في هذه الدراسة بالتمييز بين الفولكلور ومختلف العلوم الإنسانية موضحاً مساحات التقاطع بينها. وهو يرى أن سلامة المنهج وصحة النتائج لن تكافئ إلا من إدراك جوهر الفنون الشعبية وهدف الفولكلور باعتباره حقلاً معرفياً «يعبر عن عصرنا ويلدنا»^(٧).

ويرى هروب أن دراسة الفولكلور يجب أن تغطي فنون الطبقات المقهورة من عمال ومزارعين وما يتبعهم من شرائح مهمشة صعبة التصنيف، وأنه لا يقتصر على الفلاحين كما تعارف عليه الغرب. وينتقد، أيضاً، الغرب لتمييزه بين الفولكلور باعتباره دراسة للثقافة الشعبية في وطن الباحث، والأنثروبولوجيا باعتبارها دراسة للثقافات البدائية وللشعبية للآخرين؛ فهو يرى أن الفولكلور يتضمن الفنون الشعبية لكل الأقسام^(٨).

إن انتفاء التمييز بين الذات والآخر عند هروب يدل على نظرتة الكونية للثقافات، ولكنه يميز بين دراسات الجوانب المادية من الثقافة الشعبية كالسعمار والتكنولوجيا، والجوانب المعنوية أو الروحية منه كالسوسيقى والأدب، ولهذا يرى ضرورة وجود تخصصين: أحدهما يعنى بالجوانب المادية ويسمى بالأنثروبوغرافيا، والآخر يعنى بالجوانب المعنوية ويطلق عليه، تخصيصاً، الفولكلور. ويعتمد على أن هذا التقسيم وارد في دراسة ثقافة الطبقات المهيمنة، ويستغرب من انعدام هذا التمييز

بروب، على الفولكلور تعبير «رحم الأدب»؛ أي مرحلة ما قبل التاريخ الأدبي، ويرى أن النقل يتم من تحت إلى فوق، ومن الخطأ أن يقدم الفولكلور على أنه أدب هابط انحدر من آداب الطبقات العليا، على الرغم من أن العامة تستعير، أحياناً، موتيفات من الطبقات السائدة^(٩).

إن الرحم الفولكلوري يولد الأدب، ولكن سرعان ما ينفصل الوليد عن أمه؛ لأنه يمثل وعياً مختلفاً. إن الفولكلور، إذن، نوع من الوعي لم يدرس دراسة كافية، ودراسة بروب في الفولكلور الروسي، متمخلاً في الشعر الحماسي والأناشيد التاريخية، تشير إلى وعي تاريخي^(١٠). كما أن دراسة الفولكلور الممثل للبيئة الفوقية وكيفية نشوئه تستوجب الاستعانة بالبيئة التحتية التي تقوم الإثنوغرافيا بدراستها^(١١).

إن هم بروب، إذن، هو الدراسة العلمية للفولكلور، مع أنه لا ينفي أن في هذه الدراسة بحثاً إيديولوجياً، ولكنه يحاول أن يرفع هذا العقل من كونه مجالاً للفرضيين والهراء ليكتسب أكاديمية وجدية. كما أنه يسمم مفهوم الفولكلور على الإنتاج الفني الشفوي لكل الطبقات والشرائح المسونة ويؤازر بينه وبين الأدب الرفيع، كما يرى تكاملاً بينه وبين الإثنوغرافيا. وهو يهتم بنشوء الفولكلور وتصله إلى الأدب في عصور التمايز الطبقي، وبذلك فهو ينظر إلى الماضي ليستكشف منه أصول وفروع هذا العقل، واهتمامه بالفولكلور ناتج عن قناعته بأنه يحمل في لثائه وعياً مميزاً للجماعة، وإن تشابه الفولكلور في أماكن مختلفة يدل على قوانين تحكم علاقة إفرزات البيئة الفوقية بقاعدتها التحتية المتمثلة في تقنيات وأنساق اقتصادية.

أما المفكر الماركسي الكبير غرامشي فقد كتب عن الفولكلور وهو في سجون إيطاليا الغاضبة، بعد أن شارك ماضئاً وصحفيًا في الحزب الشيوعي؛ أي أن كتاباته تشكل مرحلة نضوجه الفكري وتأمله في تجربته السياسية. ولم يكتب غرامشي مقالة أبحاثاً عن الموضوع؛ لأن ظروف السجن لم تكن تسمح بذلك، ولكنه كتب ملحوظات موزعة في دفاتر السجن.

إن أهم ما يميز منظور غرامشي هو تركيزه على مفهوم الهيمنة، فهو يرى أن علاقات الطبقة المهيمنة على الطبقة المسحوقة تجعل الأخيرة تهاب الأولى، وتتساق للذوفاً حتى بدون استخدام العنف لقمهرها؛ أي أن هناك قبولاً سلبياً بالساد

ينتج عن سيطرة غير ملموسة^(٩). ومن أشكال هذا النفوذ استخدام الإيطالية، التي يجيدها أبناء الطبقة السائدة، في الدوائر الرسمية وقنوات الاتصال والمدارس، بينما يتحدث المستضعفون باللهجات العامية، وبالتالي يحرمون من الكفاءة اللغوية المطلوبة في الحياة الاجتماعية والسياسية ويشعرون بالنقص من وراء ذلك. كما أن سياسة التحطيم، في عصر غرامشي، لم تلجأ في تعليم الفئات المسحوقة اللغة الإيطالية المهيمنة والقدرة على التعامل مع الإنجازات العلمية والتقنية، وبالتالي بقيت هذه الفئات محرومة من وسيلة الاتصال المميزة.

يرى غرامشي أن في كل لغة وكل لهجة تصوراً للعالم. وهو يجد في اللهجات العامية ترسبات بدائية ومحلية للثقافة تجاوزتها اللغة الإيطالية، ويرى أن الفولكلور كاللهجة التي تمنع صاحبها، عبر خصوصيتها المحلية وعدم قدرتها على مجاراة ما يحدث، من اللحاق بركب التاريخ. وهو يرى أن تقديس الفولكلور يؤدي إلى تعصبه، وانغلاق الجماعة وحرمانها من المشاركة في المسيرة التاريخية، ولكنه يعتبر معرفة الفولكلور مهمة؛ لأنها من مكونات الشخصية الشعبية، وبالتالي من الضروري استيعابها قبل الدخول في جدل التوعية معها.

أما دراسات الفولكلور في عصره، فيرى غرامشي أنها تبحث، في الغالب، عن شيء مخور وفائن وغرابي، وأما الجانب العلمي فيها فيقتصر على منهجية الجمع والتصنيف؛ أي في الجوانب العلمية والإمبريقية^(١٠). ويدهو غرامشي إلى دراسة الفولكلور من حيث إنه منظور للعالم وللحياة عدد الطبقات المعهورة، ويقف معارضاً للمنظور الرسمي والساد للعالم^(١١). ويرى غرامشي أن هناك علاقة حميمة بين «الفولكلور» وما يطلق عليه مصطلح «الحس العام». فهو منظور غير متسق للعالم؛ لأن الطبقات المسحوقة لا تقدر أن تجمع كل هذا الزكام من التصورات الموروثة وتنظمها في نسق. ولهذا يتميز الفولكلور بتصورات متعددة؛ بل بشظايا متداخلة من التصورات. بعضها خام وبعضها مطبور. تشكلت عبر التاريخ بشكل مشوش لا يسمح لبويرة تنظيمية^(١٢).

يرى غرامشي أهمية تدريس الفولكلور حتى يسمح للجو المدرسي للتقدمي بتحويل هذا الزكام من المعتقدات إلى نسق

يجتث في تشكيله، الزوائد المعوقة، وتكراده من خلاله، ثقافة جديدة بين الطبقات الشعبية، وبشكل وعي تاريخي يسقط حواجز الانغلاق والهيمنة، ويشبك بين الثقافة الحديثة والثقافة الشعبية.

وحتى ندرك ما وراء مقولات غرامشي واهتمامه بالفولكلور، علينا أن نفهم مشروعه، فقد كان يسعى إلى رسم خارطة للمعنى الثقافي من خلال العلاقات الديناميكية بين أشكال الثقافة المهيمنة والمهيمن عليها وما بينهما من استمرارات وتسرّب. وكان يحاول، جاهدًا، أن يطابق بين المنظور الجماهيري والماركسية، أي يوصل للجماهير إلى مستوى تسرّع وتفتح فيه بالماركسية. وعملية الإنفاع تتطلب، بالضرورة، معرفة المثقوي وحسه وتسوره للعالم لتفاعل معه وتجمع شتات معلوماته وترفعها إلى مستوى الفلسفة التاريخية، أي الرعي الحقيقي الذي يراه غرامشي محطًا في النظرية الماركسية. ومن المهم أن نذكر، في هذا السياق، أن غرامشي كان، على خلاف غيره من الماركسيين لا يسعى إلى التقلية مع الثقافة الشعبية بكل ما فيها من تقاليد وعيبيات، بل يحاول الزج بها في خضم معركة ثقافية تحول فيها من ذهنية عامة إلى فضاء لسفوية ماثلة تاريخيًا واجتماعيًا؛ أي أنه كان يطمح إلى إخراج هذه الثقافة الشعبية من قوقعتها لتصل إلى درجة من الرعي البناء وتخلص من التشردم والإلا تاريخية^(١٣).

ويبنى غرامشي مفهومه للفولكلور انطلاقًا من اللغة التي لا يرى فيها وعاءً حياديًا، بل ثقافة وفلسفة على صعيد الحس العام. فكل محدث لغته الخاصة ومنظوره الخاص فعليًا وعاطفيًا، وتقوم الثقافة بتوحيد وتضيق هذه اللغات الفردية في تقاطعها وتلاقيها لتشكل مناخًا ثقافيًا واحدًا، بقول غرامشي:

«إن الفعل التاريخي، لا يمكن أن يتم إلا من خلال الجماعة وهذا يفترض الوصول إلى وحدة ثقافية. اجتماعية لمجموعة من الإرادات المتناثرة بأهدافها المختلفة؛ لتصبح متلاحقة في هدف واحد يستمد مشروعيتها من تصور موحد ومتطابق للعالم على المستوى العام والخاص، ويعمل من خلال دقتات (عاطفية) أو انسياب عندما تكون القاعدة العقلية راسخة ومؤثرة ومعايشة بحيث إنها تصبح رغبة ملحة»^(١٤).

أما تدريس الفولكلور فيجب أن يظن له، أيضًا، من عسرة غرامشي؛ فالندريس، عنده، يقترّب من فكرة التجريب لا

التلقين. وهو يقول إن على كل معلم أن يكون تلميذًا وعلى كل تلميذ أن يكون معلمًا، كما أنه يرى أن العلاقة التطلعية لا تقتصر على قاعة للدرس؛ بل هي موجودة في المجتمع في علاقات كل فرد مع غيره من الأفراد، وأن الهيمنة ذاتها علاقة ذات طابع تعليمي، وهي موجودة في سياق الدول والحضارات أيضًا. ويرى أن الفكر الحقيقي شخصية تاريخية تتفاعل مع بيئتها محاولة تغيير المحيط الثقافي، ومقاومة المحيط لهذا التغيير هي بمقام المعلم؛ لأنها تدفع الفكر إلى عملية مستمرة من نقد الذات وتحليل استراتيجيات العمل، وفي هذا، قطعًا، يتحقق الفكر الديمقراطي^(١٥).

ويؤكد غرامشي على أن الثقافة الشعبية تحس ولكن لا تفهم دومًا، على عكس الثقافة الذهنية التي تعرف ولكن لا تفهم أو تحس ديمًا، وخطأ المثقف يكمن في كونه يتصور أنه يمكن أن يعلم بدون أن يفهم أو يحس، وبالتالي فهو محتاج للرجوع إلى الثقافة الشعبية ليحس بالمشاعر اللغوية للشعب، لفرض فهمها وتفسيرها وحتى ترديد وجودها في ظروف معينة، ومن ثم ربطها، جذليًا، بقوانين التاريخ ومنظور أرقى علميًا وأكثر اتساقًا^(١٦). وبالتالي فإن دراسة الفولكلور تعني تعديلًا في اتجاهين: يخرط المدرس في ثقافة هذه الشعبية ويتوصل الطالب للعمل للشعب إلى إعادة إنتاج وعيه الشعبي انطلاقًا من الفولكلور، لا إلزامًا به؛ كما أن الثقافة الشعبية تنفقت نسقية العمل، كذلك المثقف ما لم يتزوّد بالعاطفة المشهورة بقيت ثقافته بيروقراطية، وما لم يتواصل مع الشعب أصبحت ثقافته كهنة^(١٧).

إن هذا اللوح المصنوع الذي يدعو له غرامشي بين العاطفة والعقل، بين الفلسفة التاريخية والثقافة الشعبية، يتطلب تبادلًا مفتوحًا وجدلاً مستمرًا غايته إنشاء ما يسميه «كتلة تاريخية».

ويرى المفكر فيصل دراج أن اهتمام غرامشي بالفولكلور ذرائعي غايته تهديد السبل لفاعلية حزبه والانتماء على للرأسمالية^(١٨). ومع أنني لا أذكر أن هم غرامشي في تعامله مع الفولكلور إيديولوجي، في المقام الأول، إلا أن هذا لا يعني تسييس الثقافة الشعبية؛ فهو يطمح أو يحلم بثقافة شعبية تميّ ذاتها وتنقد مقوماتها وتزعزع تجسّرها لا لتصبح ثقافة مثقفين، بل لتأخذ زمام الحركة والفعل. وبالتالي فتوجه

غرامشي، في تعامله مع الفولكلور، مستقبلي يزرع نحو شحنه بالإرادة التاريخية لا إخضاعه لبرنامج حزب.

أما الشاعر الهندي رامانوجان المزوج اللغة والذي نشر درابين شعرية بالإنجليزية وبلغته «الكنادية»، وترجم قصائد كلاسيكية عن «النامالية» لغة جذوب الهند، فقد كتب العديد من الدراسات في فولكلور الهند وجذوب آسيا وجمع كمًا هائلًا من الحكايات الشعبية. وقد اخترت من بحوثه، دراسة موسعة (١٩) قدمها في مؤتمر عن الفولكلور الهندي عام ١٩٨٠ بعد أن أصبح له باع في الأوساط للفولكلورية العالمية وأصبح معروفًا باعتباره متخصصًا فولكلوريًا بالإضافة إلى سمعته بوصفه شاعرًا موهبًا.

يطلق الباحث من أهمية الفولكلور للكشف عن الأنساق المحلية لفهم نسج مجتمع ما وثقافته التي لا يمكن أن تختزل في أنساق للثقافة العليا والأدب المكتوبة. وهذه الأنساق توجد في الأجناس الفولكلورية غير المتخصصة مثل الأمثال والنكات والأنماز والحكايات الشعبية، كما أنها تتواجد في الأجناس الفولكلورية المتخصصة التي يوزيها المحققون كالملاحم الشفوية والمسرحيات الشعبية. ويخلص الباحث في دراسته القيمة والمقارنة بين الموروث الشعبي والتراث الكلاسيكي إلى أن الفولكلور ليس تنوعًا على مآوار الأدب الكلاسيكي، كما أن الأدب الكلاسيكي ليس إعادة إنتاج للفولكلور. إن الموروث الشعبي يقدم أنساقًا بديلة غير معترف بها في النصوص المنونة والتي يمكن تلخيصها في أنها أنساق أكثر حساسية للسياق؛ أي مرتبطة بطرف أبنائها، فالأمثال قد تبدو متضاربة ومتناقضة إذا نظر إليها باعتبارها مجموعة مجردة، ولكن عدد وضعها في سياقات استخدامها وقواعد توزيعها نجد أنها مرنة، فالتعددية، هنا، ليست انتهازية أو لا مبدئية، ولكن مهينة لتناسب سياقات مختلفة ومعايشة. والباحث يلتفت بعض المنظرين الغربيين من أمثال ماكس فيبر، وإيلي شراوس الذين فسروا هذا التضارب بالتشرب أو التلاعب دين أو سوعبراً رهاقه السيفاية (٢٠).

ويؤكد رامانوجان على التباينات بين قيمات النص الكلاسيكي الماسكريتي والأدب الشعبي؛ فبينما نجد، على سبيل المثال، نسقًا مثاليًا في الأول لا تخون فيه النساء أزواجهن نجد في الفولكلور الخيانة الزوجية (٢١). والمعهم في إدراك الأنساق الذهبية، في ثقافة ما، أن يستوعب الباحث المنظور القوي

والتحضي، المميز والمهمش. وبالتالي، فتصنيف الموروثات للفولكلورية يحتاج إلى استشراف عملي وتحليل سييموطيقي يربطها أو يعارضها بجوانب أخرى من الثقافة (٢٢).

إن النظرة الأحادية إلى الثقافة الهندية - كما يشير الباحث - تأتي من مجال محدد للرؤية لا يخرج عن النصوص الكلاسيكية، وعلى سبيل المثال مفهوم «كارام» أي العلاقة بين ما يقوم به فرد طوعية من خير وشر وينتأجه في هذه الحياة وغيرها من الحيوات المتناسخة - الجوهري في الفكر الهندي نراه غائبًا في حكايات جنوب الهند ومستبدلًا بنصوص للقضاء والقدر لا يفلت منه الواحد مهما كان طيبًا (٢٣). ويستلجج رامانوجان أن هذا لا يعني تنحيزًا ثقافيًا بين القدر المكتوب والمسؤولية الشخصية بقدر ما يعنى إحساسًا بتعدد الأنساق، لا واحدتها. وينتهي رامانوجان من تحليله بأن هذه التعددية مناظرة للتعددية اللغوية أو اللهجية، حيث يستخدم الممارفون بلغات متعددة اللغة المطلوبة في سياق معين، ثم لغة أو لهجة أخرى في سياق مختلف.

ويؤكد الباحث على الاهتمام بخصوصية وظرفية النص، لا التقف إلى النسق التجريدي التكي، ويعطى على سبيل المثال المعادل الهندي لأسطورة أوديب، وهي تشبه في بنيتها الأسطورة اليونانية، إلا أنها مسردة من وجهة نظر الأم وليس الابن، وبالتالي فأخذ وجهة النظر بعين الاعتبار يجعلنا ندرك الفرق في أساليب السرد وروحته (٢٤).

وبالإضافة إلى التأكيد على الجانب الأدائي في جماليات النطق والتلفد نجد الباحث يستبطن فولكلوره باحثًا عن تنظير في جماليات الأدب الشعبي. وهو يرى أن هناك، في الفولكلور المحلي، تطيقات على ذاته وأجداسه وعلى القص الشعبي مما يطلق عليه «الميتافولكلور»، أي الخطاب الذي يرتد على نفسه. فهناك قصص تحكي نشأة القصص، وهناك تأويل شوى يقوم به الراوى أو الجمهور وهناك أسماء فولكلورية تطلق على أنواع شفوية معينة؛ فمثلاً لا يجد الباحث مصطلح «فولكلور» أو «أسطورة» أو «دين» أو حتى «أدب شفوي» ر «أدب مكتوب» في الثقافة الشعبية، ولكن هناك تمييز بين ما هو «محلي» وبين ما هو «ملي» (٢٥)، بالإضافة إلى التمييز بين جنسين فولكلوريين: «أكام» Akam وهي حكايات حميمة تسرد في البيت، و «بورام» Puram وهي حكايات عامة تسرد في

المباين؛ المجموعة الأولى تقصها نساء غير محترفات كالجدة والمجموعة الثانية يقوم بأدائها رواة محترفن. ويجد الباحث أن جنس الراوى - تذكر أم أثنى، محترفاً أوهاوية - يحدد لجنس الأدبى، بالإضافة إلى مكان للسرد؛ فدخل البيت أو خارجه. وهناك سمات أسلوبية أخرى، فقصص «أكام» لا تحمل شخصياتها أسماء وتكون قصيرة، أما قصص «برام» فهي مفصلة أكثر ولأبطالها أسماء، وأحياناً تشرح (٢٦).

ويؤكد الباحث على الجانب الجمالى والعاطفى فى الأداء، ويعيب على الباحثين الغربيين تركيزهم على استكشاف النسق المعرفى الأحادى أكثر من اهتمامهم بالبعد الجمالى. وهو يجد أن كثير من القصص التى تتضمن آلهة ليست بالحكايات الدينية بقدر ما هى حكايات عن الأهواء والعواطف الممثلة رمزياً (٢٧).

الهوامش

١ - راجع:

Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, edited by Anatoly Liberman (Minneapolis: University of Minnesota Press, PP. 3-15

٢ - المرجع نفسه، ص ٣.

٣ - المرجع نفسه، ص ٥.

٤ - المرجع نفسه، ص ٦.

٥ - المرجع نفسه، ص ٧.

٦ - المرجع نفسه، ص ١٣.

٧ - المرجع نفسه، ص ١٥.

٨ - المرجع نفسه، ص ٩.

٩ - راجع:

Antonio Gramsci, *Selections from Cultural Writings*, edited by D. Forgacs and G.

Nowell - Smith (London: Lawrence and Wishart, 1958), P. 164.

١٠ - المرجع نفسه، ص ١٨٨.

إن الاهتمام بجماليات النلقى والإنصات إلى الآداب للشعبية يكشف عن وجود «المأساة»؛ مثلاً فى المسرحيات الشعبية والتى طالما أنكر الباحثون وجودها فى الثقافة الهندية لعدم وجودها فى النصوص الكلاسيكية، كما يقول رامانوجان.

وخلاصة القول، إن رامانوجان يؤكد على الجانب الجمالى والأدبى من الفولكلور ويحث فى ثناءه عن تصنيفات وتنظيرات، يكشف عن أبعاد جديدة فى هذا الفولكلور يتحدى بها مقولات الغرب المائدة.

ولذا كان اهتمام بروب علمياً وينصب على الماضى، وهم غرامشى إيديولوجياً ويوجه إلى المستقبل؛ فهاجس رامانوجان جمالى فى المقام الأول، ويتعامل مع الحاضر وكيفية التواصل بين طرفى العمل الأدبى؛ مقدمه ومتلقيه.

١١ - المرجع نفسه، ص ١٨٩ .

١٢ - المرجع نفسه، ص ١٩١ .

١٣ - راجع:

David Forgacs, ed., *An Antonio Gramsci Reader* (New York: Schocken, 1988), P. 347.

١٤ - المرجع نفسه، ص ٣٤٨ .

١٥ - المرجع نفسه، ص ٣٤٩ .

١٦ - المرجع نفسه، ص ٣٤٩ - ٣٥٠ .

١٧ - المرجع نفسه، ص ٣٥٠ .

١٨ - فيصل دراج، «الثقافة الشعبية في سياسة غرامشي، في غرامشي وقضايا المجتمع المدني (نيوسيا: مؤسسة عيال، ١٩٩١)»، ص ٢١٧ .

١٩ - راجع:

A. K. Ramanujan, "The Relevance of South Indian Folklore", in *Indian Folklore*, II, edited by P. Claus et al. (Mysore: Central Institute of Indian Languages, 1987), PP. 79 - 156.

٢٠ - المرجع نفسه، ص ٨٢ .

٢١ - المرجع نفسه، ص ٨٢ .

٢٢ - المرجع نفسه، ص ٨٣ .

٢٣ - المرجع نفسه، ص ٩٦ - ١٠٩ .

٢٤ - المرجع نفسه، ص ١٢٠ .

٢٥ - المرجع نفسه، ص ٨٨ .

٢٦ - المرجع نفسه، ص ٩٠ .

٢٧ - المرجع نفسه، ص ١٢٧ .



دور المجلة فى الحياة الثقافية

محمود ذهنى

هناك سؤال حائر محجّر، لم يحصل للنسبه، حتى الآن، على إجابة واضحة صريحة، ولا على مفهوم واحد محدد، سواء فى الشرق أو فى الغرب، فى الماضى أو فى الحاضر. وهذا السؤال هو: «ما الثقافة؟».

والواقع أننا إذا حاولنا أن نبحث عن إجابة هذا السؤال نكون كمن أنقى بنفسه فى اليم، أو كمن أخذ يسبح ضد التيار، فلسوف تنهك يداه، وتخور قواه، قبل أن يصل إلى مبتغاه، وكلما ظن أن بينه وبين الشاطئ أمثارك أبعدته الأمواج فزاسخ، وحينما يقع على تعريف، يظن أنه فصل الخطاب، تبرز له مفاهيم أخرى تدحض تعريفه وتميده إلى نقطة ما قبل البداية، أو تزيده بلبله وتخييطا وشكا فى كل ما وصل إليه.

لهذا....

يبقى لنا، بعد ذلك، الحق فى طرح تعريف وسط كمّ تعاريفها المختلفة دون النظر إلى ما سوف يكون بينها من تألف أو تعارض أو تضاد. وهذا التعريف الذى نطرحه مأخوذ من أحد أقوال بلاغيتنا القدامى، وهو «الأخذ من كل شئ بطرف». وهذا يعنى الإنصاف - ولو بالتقليل - فى كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية دون التقيد بوضع حد أدنى أو حد أعلى لمنح لقب «مثقّف»، فالقدر الذى كان يمنح هذا اللقب فى

أن نحاول استعراض التعاريف المختلفة للثقافة سواء بقصد المقارنة أو العرض أو حتى من باب الثقافة العامة، وإن نحاول سرد تاريخ مسيرة محاولات تعريف الثقافة سواء على المستوى المحلى أو المستوى العالمى، فذلك معذبة الوقت والجهد لمن يبنى مجرد الثقافة العامة.

القرن الماضي - مثلاً. اختلف اختلافًا بالغًا - في الموضوع والمقدار - عنه في هذا القرن، وسوف يخلطان - بالقطع - عما يجيء به القرن القادم وشيك الوصول، ومثلما تختلف أشكال الثقافة، وتختلف مؤهلات المثقف، فلا بد أن تختلف، كذلك، موارد التحقيف وطرقه ووسائله، ولست أعني بذلك أدوات التحقيف التي انتقلت من الكلمة المسموعة إلى المكتوبة فالمطبوعة ثم المنقولة عبر الأثير والتقاء بحال الإنترنت والكمبيوترات العجيبة، ولكنني أريد - في المقام الأول - صفاء هذا المورد، وغزارة مياحه، وقدرتها على تلمس الارتواء.

وفي البدء لا بد أن نضع في الاعتبار ثلاثة مجالات للمعرفة الإنسانية، متباينة أشد التباين، ومرتبطة أشد الارتباط، هي: المهنة، والهواية، والثقافة العامة. وأعتقد أن الفرق والارتباط بين المهنة والهواية معروف، أو أنه بعيد عن مجال بحثنا هذا إلى حد ما، أما الثقافة - باعتبارها مجالاً أساسياً من مجالات الحياة الإنسانية - فإن علم الاجتماع يقسمها إلى معرفة وسلوك، وعلم التربية يقسمها إلى تعليم وتعلم، أي قدر يؤخذ عن طريق التلقين، وقدر يكتسب بالخبرة والممارسة. ويكاد يتفق الجميع على أنها لا بد أن تجمع بين التراثيات والمستحدثات، ويجمعون على أنها لا بد أن تبدأ من المنزل - في مرحلة الطفولة المبكرة - ثم تتولاهما المدرسة في بقية مراحل الطفولة والسببا، أما بعد المدرسة فيعتمد على التعلم الذاتي والمعارف المكتسبة.

والقاعدة المنطقية تقول: «فاد الشيء لا يعطيه»، أي أن المنزل والمدرسة لا يعطيان الطفل الجرعة الثقافية المطلوبة مالم يكن كل منهما على معرفة كاملة بها، وعلى علم بما يجب أن تعطيه، وكيف تعطيه. سواء أسمعنا ذلك تعليمًا أو تربية أو تهذيبًا أو تدريبًا، فإن القدر المتعين منه هو أن هذا القدر من المعرفة - مهما اختلف اسمه - هو حجر الأساس للثقافة العامة، أو الجذور التي سوف تنبتها. ويقدر متانة الأساس تكون ضخامة البناء، ويقدر نقاء البذور تكون حلاوة الثمار.

من هذا، نستطيع القول بأن المعرفة الثقافية الأولية ضرورية للفرد بقدر ما هي ضرورية للمؤسسات التي تمد الفرد بها، وأن كليهما يحتاج إلى المصادر التي تزوده بهذه المعرفة، وبعد ذلك تعتمد المصادر التي يستطيع أن يرجع إليها الفرد، وتعدد معها المستويات الثقافية التي يمكن أن يصل إليها الأفراد.

وإذا ما وافقنا على مقولتنا التي سبقنا في البداية، بوصفها تعريفًا للثقافة، على أنها: الأخذ من كل شيء بطرقه وجدنا أننا

أمام مشكلة جديدة هي تحديد تلك الأطراف مع طرح أولويات بينها. ولكن قد لا يختلف اثنان في أن المرحلة التحقيفية الأولى للطفل تهدف إلى ترسيخ التقاليد والمعادن والقيم التي يلتزم بها مجتمعهم، وأن تلك - في معظمها - تعتمد على التراثيات والموروثات الثقافية.

تأتي، بعد ذلك، مرحلة «التعليم»، أو دور المدرسة ووظيفتها التحقيفية، وتلك - كما يقول التربويون - لا بد أن تشمل على قدر من الطوم الطبيعية، وقدر من الفنون التطبيقية، وقدر من اللغون الجمالية، وإن أهم ما يميز هذه المرحلة أنها - إلى جانب ما تزود به الطفل من المعرفة - تعمل على كشف اتجاهات ميوله ومواعبه، وتحاول ترميتها - إن أمكن - بحيث يستطيع الفرد، بعد ذلك، أن يطلق في الحياة وقد حدد لنسبه الاتجاهات الصحيحة من حيث المهنة والهواية والثقافة العامة.

نعود، بعد ذلك، إلى مصادر كل هذه الألوان من المعرفة، فنجد أن المرحلة الأولى - مرحلة الطفولة المبكرة - سواء في المنزل، قبل المدرسة، أو بعدها في مدارس الحضنة ورياض الأطفال، تنحصر في إعطاء المعرفة للطفل، وترسيخها في عقله ووجدانه، على الأغنية الشعبية القومية، والحكاية الفولكلورية التراثية، وهذا ما يكاد يخفق عليه علماء التربية وعلم الاجتماع والفكروركيون، وعلى الجانب الآخر يكاد ينعقد الاتفاق بين هؤلاء العلماء، جميعاً، على أن وسائل الإعلام المعاصرة التي تصالو تقليد الأغاني الشعبية لكما هو حادث في إعلانات للتفخيزيين والإذاعة مثلاً أو أن تقدم حكايات أطفال حديثة مترجمة من لغات أجنبية أو مستوحاة منها لكما في العديد من مجالات الأطفال وكتبهم التي تقدمها بعض دور النشر المحلية أو ذات رأس المال الأجنبي، فإن ذلك لا يفقد الطفل فرصة في تلقى ثقافته القومية فحسب، ولكنه - وهو الأهم والأخطر - يهدم فيه الكثير من مظاهر الانتماء الوطني باعتماده عن تشرب المريق من قيم قوميته وتقاليد حضارته، ثم هو - في الوقت ذاته - يخلق الطريق أمامه لمواصلة مسيرته الثقافية؛ حيث تحصل المعارف متنوعة ومتعارضة، فتصل به السبل ويخفق في إحراز التوازن النفسي والتوافق مع المجتمع، فيركن إلى اليأس والإحباط.

وبالنسبة إلى الحكاية الشعبية فيكفي القول بأننا - نحن العرب - أصحاب حكايات «ألف ليلة وليلة، ذات الشهرة العالمية وللتأثير المباشر في كثير من أدب العالم. فمذ أن ترجمها إلى الفرنسية أنطوان جالان في بدايات القرن الثامن عشر حتى لاقت نجاحاً باهرًا أممها لأن تدرج إلى معظم اللغات الأوروبية وأن تشر في جميع الأرجاء، وأن تؤثر في

أدب وأدباء الغرب الأوروبي. يقول الممشرق هـ. أ. جب في كتابه «تراث الإسلام، ماضيه:

«في القرن الثامن عشر كانت قصص ألف ليلة وأيلة ما يندف على ثلاثون طبعة باللغة الإنجليزية والفرنسية، ومذ ذلك الوقت نشرت هذه القصص أكثر من ثلاثمائة مرة بمختلف اللغات الغربية .

ويعترف الكثيرون من أدباء الغرب الأوروبيين بأنهم قرأوا ألف ليلة وأيلة وتأثروا بها، من هؤلاء: لافونتين، وتشارلز دكنز... وغيرهم من قلم الأدب الغربي.

أما الكتب التي أخذت من ألف ليلة - أو أخذتها واسلمتها - فأقدمها يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي وهو كتاب اسمه «التعاليم الكنسية»، ألفه بيتروس ألفونسو اليهودي - الذي تنصر - عام ١١٠٦م، وقدم كتابه هذا بقوله: «قد جمعت هذا الكتاب من حكم الفلاسفة وأقوال العرب وحكاياتهم وأشعارهم».

وما أن نصل إلى القرن التاسع عشر الميلادي - وما بعده - حتى نتفاج بغيوض من تلك الكتب منها - على سبيل المثال - «رحلات جلفر» للكاتب الإنجليزي جون لاندان سويت التي ألّفها على نمط رحلات السندباد البحري، ومنها المجموعة الإيطالية الشهيرة «الديكاميرون» أو «الأيام العشرة» التي كتبها جيوفاني بوكاتشو، ومنها - إلى حد كبير - حكايات البيوت التي جمعها الأخوان جريم في ألمانيا، وغير ذلك كثير.

والحكاية الشعبية هي أحد جذاهي القصة للشعبية، أما الجناح الآخر فهو حكايات الحيوان، أو ما أطلق عليه الفولكلور الغربي اسم «الغابولا»، وأطلق عليه بعضهم اسم «الخرافة».

وحكايات الحيوان - منذ تقديم الزمن - كانت تقتصر على الحكاية الشارحة أو المفسرة، وهي حكايات ساذجة تحاول تبرير بعض مظاهر الطبيعة مثل: لماذا يختص الفيل بخراطيم دون بقية الحيوانات، ولماذا استطاعت رقية الزرافة، أو لماذا تحظى الحنز بقرون لا يملك مثلها الكلب... إلى آخر هذه الوصية، ثم جاء فنان عربي عظيم - هو ابن السلق - وارتفع بحكايات الحيوان إلى أقصى درجات الإبداع، حيث جعلها، في السقام الأول، حكاية هادئة أو ملققة لمن يقف عند حد التصليم منها، وحكاية هادفة مؤثرة - عن طريق الرمز - الملقب الواعي، وحكاية سياسية مثيرة للهم عند الوطني النوير، ومن كليله ودمعة، تعلم الغرب الأوروبي فن الرمز ومذهبه الرمزى، ومن كليله ودمعة أصبحت الحكاية الشعبية إضافة مؤثرة في المجالات الأدبية والتربوية والثقافية والترفيهية كذلك.

أما صدر القصص الشعبي - الذي يضم القلب والألة - فهو «السير الشعبية» التي لا جدال في أنها كانت الغذاء الفني لوجدان الشعب العربي منذ للقرن الرابع الهجري وحتى أبسط هذا للقرن، قبل أن تسيطر وسائل الإعلام الحديثة والإلكترونيات وتكنولوجياها. ومن السمات التي تميزت بها هذه السير أن العديد من فصولها يمكن أن يستقل بنفسه ليكون قصة قصيرة تتخطى وسط الحكايات الشعبية دون أن نشذ عنها.

ولم يقتصر تأثير السير الشعبية على وجدان الناس، ولكنه تغلغل في حياتهم الاجتماعية وفرض نفسه على بعض سلوكياتهم، ففضهبوا بأبطالها وتسموا بأسمائهم، واشتقوا منها الصفات والأفعال، فكم من المواليد سمي باسم «عندو»، و «المنتر»، صفة القوة والشجاعة، وابتعت، يظهر الإعجاب ببلاته والاعتزاز بها، ومثل هذا مع الهلالي ودياب وغيرهم من أبطال السير الشعبية، وكم من فتاة تحمل اسم «عبلة» تيمناً بها أو تضامناً معها، وتأثير هذه السير كان عظيماً على الفنانين لاسيما في الزمن القديم، مما دفع أحد المستشرقين - وهو جوسلف لندبن - إلى وصفهم هذا الوصف الرائع الذي يعني عن أي دليل، والذي يعبر شهادة من الغرب بأسمالة فن القصة العربي. يقول لندبن في كتابه «حصانة العرب»: «لننظر الإنسان إلى أبنائه الصحراء أولئك رأى العرب! حين يستمعون إلى قصصهم المغننة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهتلون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعهم إلى غضب وكآؤهم إلى ضحك، وكيف تنف نفاسهم ويسردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم. حقاً إن تلك الروايات وإن الحاضرين لمتطلون أيضاً، وحقاً إن الشعراء في أوروبا - مع نفوذ أشعارهم وسحر بيانهم وجمال وصفهم - لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عشر معشار ما يؤثرون به في نفوس سامعيه أولئك للتصاير».

والعمل الأدبي تقدر قيمته الإبداعية بقدر ما يحويه من مضامين وما يحققه من أهداف، وتلك هي التي تضمن له السيرة والانتشار وتحفظ حقه في الدوام والبقاء. وكل قصصنا الشعبية وسيرنا الشعبية تحظى، في هذا السجال، بقدر وإفرا: بل لعله أرقى قدر من حيث ما تقدمه من إمتاع لدى مندمج مع معالجة أهم القضايا الإنسانية العامة، والقيم والتقاليد القومية، والتوجهات الملوكية والأخلاقية، مع جرجات من المعرفة التنقيفية.

فلو أخذنا سيرة عنتره بن شداد - على سبيل المثال - فسوف نجد أنها أكبر صرخة في ضمير الإنسانية ضد التفرقة

العنصرية، وضد الظلم الاجتماعي، وضد الحكم الجائر المستبد، وضد الاستطهاد والتعسف بأشكاله كافة. ولهذا مسّت أوتار قلوب الناس جميعاً في شتى البقاع وعلى مدى العصور.

وعلى الرغم من أن عنترة عاش قبل الإسلام مما جعل أحداث السيرة تجرى في ذلك الزمان، إلا أن كتابها استطاع بعبقريته أن يربطها بالإسلام ليضمحل إليه أفئدة المسلمين، ويعطي من خلالها كل الفضائل الإسلامية التي تعلى أنصر واجهة للإسلام من جهة، وتعرف بفضائله وتخص عليها من جهة أخرى، ثم ينهي سيرته بأعظم درس في التضامن والتكامل، حيث يجعل أبناء عنترة المعنويين الذين أنجبهم من أمهات مختلفة الجسديات، متفرقات الأوطان، وسرعون جميعاً إلى الجزيرة العربية بمجرد علمهم بموت أبيهم مقتولاً، وذلك طلباً لنأثره، ولكتمهم حين يبدأ النقاش حول عادة الأخذ بالنأثر ومثالبها يبرز دور الرسالة المحمدية، فيجمعون عمّا كانوا يعتزّون، ويهرعون إلى كتائب الرسول (ص) يشاركون في الغزوات ويستشهدون في سبيل الدعوة التي جمعهم كأخوة متضامين متحدين على الرغم من اختلاف أمهاتهم وأوطانهم وأسنتهم، ولكن وُحدَ بهمهم عروية الأب وهداية الإسلام.

وبين ثفايا الأحداث الكبرى للسيرة يدسّ كتابها الفنان أحياناً لمسة جانبية تظهر السجايا الحميدة، والخصال الحسنة، والقدره الطيبة، من خلال سلوك عنترة وطباعه وأفعاله، في مقابل نماذج من السلوك السيئ والطباع الخسيسة لبعض أعدائه. وأعداء الذين والوطن. أمثال يهود حصن خيبر، وجبابرة الحكام الذين أزاحهم عنترة وكأنما هو يمهّد الطريق لدعوة الإسلام.

ويظن الكثيرون أن حب عنترة وعبله هو قصة غرام رومانسي حالم عاش في أحضان العواطف المتأججة والمشاعر العذبة. ولكن الحقيقة أن كاتب السيرة يعرض هذه القضية بواقعية صارخة تكشف أبعاد العلاقات الحقيقية بين الأزواج وما تتأرجح فيه بين صفاء وجهاء، ووفاء وخضام، ووصال وهجر، مع كشف مسببات هذه الظواهر وملايساتها، لتعطي العظة والمبرة من خلال حكى مؤثر ممتع، ولتمتع المتلقى للتغليب والتطهير إلى جانب الخبرة والسمعة الثقافية.

وعنترة جال، من خلال مغامراته، في معظم أرجاء العالم المعروف آنذاك، فتحرق كاتب السيرة أن يسطونا عن كل بلد يزل فيه عنترة وصفاً إجمالياً له من حيث جغرافيته وسكانه. طلبانهم وطرق معيشتهم وغريب عاداتهم ولطيف حكاياتهم، وأحداث تاريخهم. وبهذا تصبح السيرة منبعاً ثرياً من منابع الثقافة العامة.

وهكذا نرى أن قصصنا الشعبي إذا كان ضرورياً في مراحل الطفولة، فهو كذلك لا يستغنى عنه في بقية مراحل الحياة، بل لعله يكون أكثر تأثيراً وأكثر فاعلية، ولهذا يمكن أن نضعه على رأس قائمة المصادر الثقافية أو الروافد التي تمد الإنسان بالثقافة العامة.

والأدب واحد من الفنون الجمالية أو الأساسية. حسب تقسيم أرسطو لمجالات المعرفة الإنسانية. يشاركه تحت مظلة الفن كل من الموسيقى والرسم والتصوير والنحت والرقص والعمارة، ويستطيع المتخصصون في هذه الفنون الشعبية أن يستخرجوا تأثير فهم في الثقافة العامة للمتلقي بمثل ما فعلنا مع الأدب، لنتكثف في النهاية العنصرية الكلية للفنون الشعبية ودورها في الثقافة العامة.

ولذا ما استعزنا المصطلح الأجنبي «فولكلور» للدلالة على الفن الشعبي كان إلزاماً علينا أن نضم إليه الجوانب التي يشتملها الفولكلور الاجتماعي من عادات وتقاليد وعقائد وممارسات وطقوس وما إلى ذلك، وأيضاً المظاهر الحياتية من أساكن ومشرب وملبس والأدوات المستخدمة فيها، ثم الحرف والصناعات التي كان يمارسها... إلى آخر كل ما يتداوله علم الفولكلور بمفهومه الأثريولوجي من مجالات وأفاق.

ولكن هناك مشكلة حلت بالمجتمع المعاصر ألا وهي انحسار الإقبال على الفنون بصفة عامة، والفنون الشعبية على وجه الخصوص لاسيما القديم منها الذي كان يعتمد على التلقين المباشر والمشافهة أو المواجهة بين المؤدى والسامع، فقد انقرض هذا. أو كاد. تحت وطأة الإعلام الحديث ووسائله من طباعة وإذاعة وتلفزة، والتي لم تكف بالفصل بين الملقى والمتلقى وإنما أعطت نفسها حق اختيار الموضوع والزمان والمكان، فضلاً عن ارتباطاتها السياسية والاقتصادية، فأصبح على المتلقى إما أن يقبلها على علاقتها ويشروطها، أو يستغنى عنها ولا يجد لها بديلاً.

كذلك من مظاهر هذا العصر انحسار الإقبال على القراءة. لا سيما القراءة الجادة. تحت وطأة عوامل متعددة منها ما يخص الكتاب وارتفاع ثمنه في مقابل انخفاض دخل الأفراد القارئون. أي المتقنين والمتحمسين. ومنها تورل التلفزيون ومحاولته أن يحل محل الكتاب، وقد نجح في هذا إلى حد كبير، ومنها انخفاض المستوى الحضاري، بصفة عامة، وما يصاحب ذلك من نزوب القرائح، وضعف الإبداع، وهبوط الثقافة.

كل ذلك جعل من العصور على الفرد المعادي الحصول على المعرفة. سواء كانت متخصصة أو ثقافة عامة. من مناهيها

الأرض كالفرق بين الجيولوجيا والفلك مثلاً، أو حتى في المجال الواحد كالفرق بين الطب البشري والطب البيطري، وربما في المجال ذاته، حيث يختلف في الطب البشري تخصص الميرون عن الأنف والأذن، والجراحة العامة عن جراحة العظام ... إلى آخر كل هذا ما هو معروف ومشاهد، الأمر الذي يجعل من المجالات العلمية المختلفة جزءاً معرفية منفصلة عن بعضها، إلى حد كبير بحيث يصعب - إذا ما أريد تبسيطها وتقديرها بوصفها ثقافة عامة - تجميعها في حيز واحد أو في مجلة واحدة.

وهناك مشكلة لا تقل عن سابقتها أهمية ألا وهي العلاقة بين الفن والعلم. فوحد مجاله العقل والفكر المنظم والآخر مجاله الوجدان والمطافة الجياشة، الأمر الذي يوجب تناقض أو تناقض أو تضاد بينهما. ولكن الواقع أن للفنون الشعبية وعلم الفلك والفكر يعتبران أحياناً نردمان، نسيجهما واحد، ومجالهما واحد، وهنفيهما واحد أيضاً. ولهذا نجد أن مجلة للفنون الشعبية لم تقتصر على الأدب الشعبي وحده، أو على ألوان الفن الشعبي، ولكنها ضمت إليها كل المجالات الفولكلورية، وصورتها في بوتقة واحدة، بحيث تجعل منها سبيكة ثمينة تتضاف قيمتها بقيمة المواد المكونة لها، وبقيمة جزمة المعرفة المركبة التي تقدمها للثقافة العامة على وجه الخصوص.

ولقد ألفت في بيان دور المجلة في مجال الأدب الشعبي باعتباره ميدان تخصصي، ويمكن للمختصين في المجالات الأخرى للفنون الشعبية والفولكلور أن يبسطوا القول في مبادئهم، كما يمكن تقديم تعليق تفصيلي لوشائج الصلة بينهما ونجاح المجلة في تعاملها معها بحيث لا تجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إنها تعطي ثقافة عامة، في أرقى مستوياتها، بقدر ماتخدم المختص بالإرشاد وإضافة جديد إلى معرفته.

والواقع أنني أسعد كثيراً حين أشارك في لجان الحكم على الرسائل الجامعية، أو في فحص الإنتاج العلمي لثقافية الأساتذة، وأجد اسم المجلة ضمن ثبوت مراجعته، وأسعد أكثر حين ألتقيها بين يدي قارئ عادي، ولكن ما يحزنني هو شكوى معهد التراث الذي ألتأم مع من أنهم لا يسلطون إلا نسختين أو ثلاث من كل عدد، الأمر الذي يضطره إلى الاعتذار للكثيرين من قرائه.

الأولية التي تَعَدُّ عليه الوصول إليها، من هنا ظهرت المجالات الدورية لتحمل عبء هذه المهمة، وتناول تغطية الساحة التي أنتج عنها الكتاب، وأن تعطي القارئ ما يعرضه عن ذلك، فأصبح لها مهمة جديدة - بالإضافة إلى مهامها الأخرى - ولكنها تأتي في المقدمة، وهذا تبرز القيمة الحقيقية للمجلة؛ حيث تقاس بالقدر الذي تستطيع أن تغطي للقارئ، فكما زادت حصولتها من الثقافة العامة كلما زادت قيمتها الفنية والأدبية.

من هنا فإن المجلة تصي حقيقة رسالتها وهي أنها وسيلة فعالة من وسائل الثقافة العامة إلى جانب دورها التخصصي بالنسبة إلى الباحثين والدارسين، وعلى الرغم من أن الموازنة بين الجانبين تعتبر معادلة صعبة إلى حد ما، إلا أن المجلة نجحت، إلى حد كبير، في إيجاد توازن بينهما، ساعداً على ذلك أن الفنون الشعبية تعتبر فنوناً جماهيرية قريبة من فهم ووجدان الشخص العادي، فضلاً عن أنها مطلب يكاد يكون ملجأ لكل الجانبيين. ولهذا فإن مجلة للفنون الشعبية - أكثر من أية مجلة تخصصية أخرى - تصنع في اعتبارها أنها أداة من أدوات للثقافة العامة - بمثل - وربما أكثر من كونها مجلة تخصصية.

وهناك نقطة أخرى ذات أهمية كبرى يجب أن نحسب حسابها وأن نوضح في الاعتبار ألا وهي الفرق بين العلم والفن، أو على وجه التحديد وحدة الفن في مقابل تباين مجالات العلم. فالفنون - منذ أن جعلها أرسطو سبماً أساسية - يمسك كل منها بيد الآخر تأثيراً وتأثراً، تازجاً وتمازجاً، تتخلل وربما اندمجت. فالموسيقى والشعر يلجبان النقاء، والزسم والنحت يساندان العمارة، والرقص لا يستغنى عن الموسيقى، والكل إذا أراد أن يمر عن نفسه، نظرياً، فلا وسيلة له إلا الكلمة. وهكذا نجد أن للفنون جميعاً يعانق بعضها بعضاً، وتكون، معاً، منظومة جمالية ذات تأثير جمعي على وجدان المتلقي، وبذلك يكون له الوقع الأكبر عليه نفسياً وعاطفياً. وربما مادياً. كذلك حين يخفحه التأثير الوجداني إلى نزوع سلوكي، وهذا أقوى وأبعد من روافد الثقافة العامة بالنسبة إلى الإنسان.

أما العلم فيعتقد هذه الوحدة التي تربط بين مجالاته المختلفة؛ بل ربما يصل الفاصل بينها إلى بعد السماء عن

والموصول إلى هذا الهدف ليس بالأمل البعيد، ولكنه ليس، أيضاً بالصعيد السهل الرفير، فهو يحتاج إلى عزم الرجال، وعلم العلماء، وجهد العاملين في جو من تمتع المجتمع بكل ما يكل له الحرية والأمان والرفاهية وغير ذلك من أمور كثيرة... ومن المؤكد أن كل هذا يحتاج إلى المجلة الثقافية الجادة، وأن هذه المجلة لن يظل منها، أو يلغيتها، الاعتماد على وسائل الإعلام الحديثة لأسباب عديدة تنعق من قدرة هذه الوسائل عن أداء مهمة المثقف العام على وجه سليم، يعرفها رجال الاجتماع ورجال الإعلام، ورجال السياسة أيضاً.

أما المجلة التي تحوز ثقة القارئ فإنها تقوم بهذا العمل خير قيام، وتؤدي خدمة مضاعفة للفرد وللدولة.

وأخيراً ننتهي إلى النتيجة التي تمك كل شيء ألا وهي أن إنسانية الإنسان تتطلب رقياً مادياً متعادلاً مع الرقي الوجداني، وخبرة مهنية متعادلة مع ثقافة عامة، وجهداً وعزيمة متعادلة مع إيمان وعقيدة، وروافد ثقافية متعادلة مع مستحدثات معاصرة، وفي وسط هذه المتعادلات تستطيع المجلة الجادة المتكززة أن تأخذ وضعها المتوازن، وأن تحوز الثقة وتستقطب القارئ، وبذلك تخدم جميع المجالات وتصبح مصدر أساسياً من مصادر للثقافة العامة. وأزعم أن مجلة الفنون الشعبية استطاعت - إلى حد كبير - أن تحقق هذه المعادلة الصعبة، على الرغم مما تواجهه من صعوبات ومعوقات هي قادرة على اجتيازها والظلب عليها لتسمر في العطاء والتقدم والأزدهار.

بقيت نقطة واحدة لابد من الإشارة إليها وهي أن الثقافة العامة - في عرفنا - تعبر شركة تضامنية بين المجلة والمثقف؛ بمعنى أن المجلة ذات المسار الصحيح ترفع من ثقافة المثقف، والمثقف ذو الوعي السليم يرفع من توزيع المجلة، وكلما تعاون الاثنان وتقاربا كلما ارتفع المستوى الثقافي العام للمجتمع، أما إذا مال الميزان بينهما فمن البديهي أن المجلة مهما كان مستواها لن تستطيع أن تثقف المثقف غير المقبل عليها أو المهتم بها، وعلى الجانب الآخر فإن المثقف مهما كانت مساندته لمجلة هابطة المستوى فلن يكون هناك عائد ثقافي يربح منها، بل ربما كانت النتائج عكسية بحيث تصيب للثقافة العامة آثار سيئة لاسيما إذا ما كانت مساندة المجلة تأتي عن طريق تأثير سطوي له أهداف غير ثقافية، أو عن طريق تمويل أجنبي لا يريد لنا خيراً.

وبنح، الآن، في فترة الانتقال الحضاري لما بعد ثورة يوليو، وإن طالت، هذه الفترة، أكثر مما يجب، وصحبها اضطراب وتخطيط واعتماد على للتجربة والخطأ، الأمر الذي زاد في آثارها السلبية، والذي يدعو إلى بذل قصارى الجهد للخروج من هذا الوضع، والاتجاه بفترة الانتقال إلى نهايتها للوصول إلى مرحلة استقرار واستنباط للأمور على أوضاع صحيحة، بحيث نستطيع القول بأننا بدأنا أولى خطوات التقدم الحضاري.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر التصوص الشعبية، والصور
القيوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

المسيرة

صفوت كمال

عن العادات والتقاليد والتعابير الشعبية المصرية في معجمه الشهير متناولة، أيضاً، الجهد الزايع والرائد للأستاذ أحمد باشا تيمور عن الأمثال العامية والكنايات والألفاظ العامية إلى غير ذلك من جهود رائعة رائدة .

وتتابع الكلام، وسارت مسيرة السير الشعبية بما أثمرت، فيما بعد، من جهود أكاديمية في مصر والخارج لمصريين وأجانب تتناول موضوعات من تراثنا الشعبي أدبياً وفنانياً وموسيقياً؛ بل ثم رقص أيضاً.

وبين هذا وذلك كان جهد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس جهداً رائداً في إعلامه عن حركة الفنون الشعبية منطلقاً من مجال الأدب الشعبي إلى مجالات أخرى متعددة سنشير إلى بعضها فيما بعد ..

ولكن أتوقف، لحظة، مع نهاية عام ١٩٥٥، حينما فكرنا، بوصفنا مجموعة من طلبة كلية الآداب جامعة القاهرة، في إصدار مجلة جامعية اخترنا لها اسم « الهدف »، وكان شعارها « تحوذية جامعية أفضل »، موافق العميد الأستاذ الدكتور عز الدين فريد، كما وافق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على الإشراف على هذه المجلة، كما اختير الطالب أحمد أمين

مع الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة « الفنون الشعبية ».. في ذهن ذكريات عديدة ترتبط بالأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، مؤسس هذه المجلة وأحد الرواد العظام في تأسيس حركة الدراسات الفولكلورية في مصر بل في العالم العربي ..

وتذهب بي الذكريات إلى عام ١٩٥٢، حين تكرمت في كلية الآداب - جامعة القاهرة أسرة أدبية ضمنت، فيما ضمنت من نشاطات، جماعة محبي الأدب الشعبي .. وكان رائد هذه الأسرة الدكتور عبد الحميد يونس، وكان الموضوع للمثار، نالماً كيف تحظى الجامعة، بتقاليدنا العريقة، بسور شعبية يتداولها العامة في مجالس السر ..؟

وكان لهذه الأحاديث أثرها في إثارة الاهتمام بالآداب الشعبية برعاية والسير الشعبية بصفة خاصة .. متكاملة، في ذلك، مع الجهد الزايع للأستاذة الدكتورة سهير القماري التي أعدت رسائلها الجامعية للحصول على درجة الدكتوراه عن ألف ليلة وأيلة .. وتتابع هذه الأحاديث لحقي منوماً على كتاب الأستاذ الدكتور فؤاد حسين عن « قصصنا الشعبي » متواكبة مع الدراسة المعجمية التي ومنهها للدكتور أحمد أمين

(عضو اتحاد الطلبة حينذاك ١٩٥٥ - وحائلاً سكرتير عام محافظة القاهرة) لرئاسة التحرير، والطالب صفوت كمال سكرتيراً عاماً للتحرير .. إلى غير ذلك من مجموعة الطلبة الذين طوعوا جميعاً لتحرير وإصدار هذه المجلة في ديسمبر ١٩٥٥، أقول هذا لا للتعريف بهذه المجلة، ولكن لما تضمنته هذه المجلة من مقال مهم للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بعنوان «أبو زيد الهلالي في الجامعة»، نشر صورته مع هذا المقال، وحسب ظني أن هذا المقال عن أبي زيد الهلالي كان من أوائل المقالات التي نشرت عن أبي زيد الهلالي إن لم يكن أول مقال نشره د. عبد الحميد يونس عن هذه السيرة الشعبية تلاها بعد ذلك مقالات أخرى ومحاضرات منها محاضراته عن البطل في الملاحم العربية عام ١٩٥٨ في مؤتمر الأدباء الثاني الذي عقد في الكويت عام ١٩٥٨ .

وتواصلت مسيرتي مع الدكتور عبد الحميد بعد تخرجي في الجامعة من قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية شعبه الفلسفة إلى أن بدأ للتفكير في إنشاء مركز الفنون الشعبية ليهتم ويعنى بجمع وتسجيل ودراسة الفنون الشعبية، وتم تكوين لجنة للفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية عام ١٩٥٧، ثم تلى ذلك مبافرة في أكتوبر ١٩٥٧ إنشاء مركز الفنون الشعبية الذي بدأ عمله الفعلي في فبراير ١٩٥٨، واختير الأستاذ أحمد رشدي صالح مديراً لهذا المركز وكتابت هذه السطور بوصفه أول باحث به، وتولى نشاط المركز وتكوين أجهزته العلمية والإدارية فأصدر أول دورية للفنون الشعبية في إبريل ١٩٥٩، أي بعد عامين من تكوين لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وبم هذا العدد والعدد الذي تلاه في أغسطس ١٩٦٠ صدداً من الدراسات العلمية المهمة التي تناولت موضوعات علم الفولكلور والفنون الشعبية المصرية علوة على جداول بالتسجيلات التي قام بها المركز، ومنها يستدل على أن أول عملية جمع وتسجيل ميداني قام بها المركز كانت في ١٢ / ٥ سنة ١٩٥٨ قام بها السيد صفوت كمال والسيد حلمي شعراي والسيد أحمد عواد، ثم توالى، بعد ذلك، عمليات الجمع والتسجيل، ولحسن الحظ نشرت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة بيان عمليات الجمع والتسجيل التي قام بها المركز منذ إنشائه إلى عام ١٩٩٤ في بحث أعدته السيدة أحلام أبو زيد للباحثة بالمركز وتضمن - هذا البحث - مجالات للدراسات الميدانية التي قام بجمعها وتسجيلها وأسماها الباحثين والباحثات الذين قاموا بهذا العمل العلمي والقومي المهم .

هذا الجهد الذي بدأ الإعلام عنه في دورية المركز، «الفنون الشعبية»، التي توقفت عن الصدور منذ عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٦٨ حينما صدر عدد آخر منها .. ثم توقفت منذ ذلك الوقت لآن . هذا العمل العلمي في دراسات الفنون الشعبية المصرية، وبما اشتمل عليه من دراسات عربية، دفع الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس إلى العمل على إصدار مجلة الفنون الشعبية وكان جهده، باعتباره عضواً في مجلس إدارة المركز ولجنة الفنون الشعبية، عاملاً مساعداً في تحقيق السعي نحو إصدار مجلة الفنون الشعبية التي صدر العدد الأول منها في عام ١٩٦٥ .. وهو ما أشرنا إليه في العدد الأسبق من المجلة، عدد ٤٦، من تصافر جهود وأعية لأهمية الفنون الشعبية في تأكيد وترشيع عملية الكشف عن مكونات الشخصية المصرية والهوية العربية في البناء الثقافي للأمة وتحقيق التواصل الثقافي بين الأسس الحضارية للثقافة المصرية المعاصرة وبين عمليات البناء الحضاري المعاصر للإنسان في هذه المرحلة المهمة من التنمية الثقافية والاجتماعية للإنسان العربي. وكما حرص الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، منذ أربعين عاماً، على أن يكشف عن جوانب من التراث الثقافي للأمة العربية في حيويته المتدفقة عبر حقب الزمان .. فإن إصدار مجلة الفنون الشعبية في يناير ١٩٦٥ والعمل على استمراريتها حتى بعد توقفها ١٩٧١ ثم إعادة إصدارها في ١٩٨٧، كان، في واقعه الثقافي، حرصاً وتأكيداً على مسيرة هذه المجلة واستمرارية دورها الريادي في الإعلام عن الفنون الشعبية، علماً وفناً، والكشف عن مقومات هذا الإبداع الشعبي بمكوناته الإنسانية والواقعية . ولكي تأخذ مأثوراتنا الشعبية مكانتها في التراث الإنساني العالمي باعتبار أن الفنون الشعبية هي تعبير مباشر عن فكر ووجدان الإنسان، وهي تحقيق، في الوقت نفسه لقدرات الإنسان في إدراك الجمال والتعبير عنه خلال ممارسة حياته اليومية الجارية .

وقد حرصت مجلة الفنون الشعبية، منذ إصدارها الأول إلى الآن، على العمل على تحقيق هذا الهدف العلمي والفني وتوفير مجالات النشر للمهتمين والمتخصصين في هذا العلم من العلوم الإنسانية الذي يتميز بأنه يتناول أهم وأجل ما في الإنسان وهو قدراته الإبداعية، وتحقيق التواصل بين تراثه ومأثوراته في وحدة عضوية وبنية حية تتوحد بكل، وبمختلف، وسائل التعبير للتعبير عن قدرات الإنسان في إضفاء الجمال على كل ما يحيط بحياته قولاً وفعلًا، تشكيلاً ونغمًا .. حركة وإيقاعاً في إطار من عاداته وتقاليده، وموروثاته الثقافية في تكامل ثقافي ونفسي يعطي من قيمة الإنسان في مختلف مراحل الحياة ..

أبو زيد الهلالي في الجامعة

بسلام الدكتور عبد الحميد يونس

تفكير قديم

كثيرا ما سألتني أصدقائي : لماذا اخترت **الادب الشعبي** موضوعا لدراساتك . وفيهم من يزيد على ذلك سؤالا آخر : لماذا **تغيرت** **أبا زيد الهلالي بالذات** موضوعا لرسالة الدكتوراه ٠٠٩ . والواقع انني سألت نفسي هذه الاسئلة وغيرها قبل أن يوجهها أحد الي ، وحسنت مرة انني كنت أفتش بين الملفات عن أوراق قديمة ، فعثرت على كراسة بنية اللون ، مما يستعمله تلاميذ المدارس ، وراعتني أن قرأت على غلافها أنها مذكرات ، ثم تصفحتها ، فوجدتها يوميات . يرجع تاريخها الى عام ١٩٢٨ دهشت لانني كنت قد نسبت هذه المذكرات أو اليوميات وادمشتي . أكثر انني سطرت فيها آمالي ووجدت أن من هذه الآمال التخصص في الادب المصري ولعل هذا هو الذي حدا بي الى اختيار قسم اللغة العربية . أما لماذا اخترت الادب الشعبي فالجواب عليه يسير لانه أدل من الادب الرسمي على الشخصية المصرية .

حقائق عجيبة ! !

ومضت بي السنوات وأنا لا أجد جوابا على اختياري سيرة بني هلال ، ومن أبطالها أبو زيد غير الرغبة في الكشف عن **مقومات الشخصية المصرية ، وخصائص الفن الادبي المصري** حتى كان يوم جادني فيه ابن عم لي بمجموعة من الكتب الضخام ، أكل الليل بعض أوراقها وذهب بغلاف بعضها وترك الزمان عسلي أوراقها الصفراء نقطا داكنة وكانت تنبعت منها روايت تدل على أنها خزنت فترة طويلة بعيدة عن الهواء والنور ، وأن الفيران استأنست بما فيها من علم !

كانت هذه الكتب لجدي المباشر - يرجح الله سوجودت على صفحات بعضها كلاما مكتوبا بالحبر السلطاني وبخط أنيق وهذا الكلام عبارة عن اسم جدي مع ذكر سلسلة من نسبه والقرية التي ولد فيها . . وراعتني أن هذه «**اللقبة**» التي كانت الاجيال الماضية تحتفظ بها ، تنتظم اسمين آخرين هما : مرعي ويحيى فاذا أضفنا هذين الاسمين الى اسم جدي وهو يونس كانت النتيجة أسماء الفتيان الثلاثة



وكان على أن أستمع الى السيرة كاملة حية كما ينشدما هذا الشاعر في جواهر المستمعين وأن أسجل نصوصها . ما وسعني الجهد وأن أصد تأثير الانشاد في الافراد والطبقات والبيئات في المواقف المختلفة ومع الابطال المختلفين وأن أتبع هذه الحرفة الوراثية وأكشف عن خصائصها ومقوماتها وأحاول - قدر الطاقة - أن أدون النغم بالنبوة الموسيقية !

موقف حرج !

وفي المدرج الكبير بكلية الآداب على رأي وسماع من اللغات واجهني موقف محرج حقا . فقد كنت أريد أن أصف الخصائص الفنية لعرفة الشاعر والشاعر وآله المعروفة الربابة « فوجدتني لا أستطيع أن أنقل ما أريد الى الاساتذة المحترمين الاجلاء وأشهد أنني تأسفت كثيرا لان آلات تسجيل الاصوات لم تكن من الشيوخ والانتشار كمالها هي الآن ، والا لاستعملتها واتخذت من هذه التسجيلات كتابا ناطقة تزخر بالشواهد المختلفة التي نبرهن على ما انتهيت اليه في هذا البحث واضطرت الى القول صراحة في هذا اليوم المشهود : تمنيت لو أستطيع أن أستحضر الشاعر بربابته أمامكم !

ومنذ ذلك اليوم وتشتد بي فكرة لم تعد الآن عجيبة وهي أن عصر التلوين والكتابة يوشك أن يسلم قياده الى عصر الحديث المفوظ مرة أخرى ، وما نحن أولاء ، نشهد الوثائق الصوتية في كل مجال .. وهي الوثائق التي تحكي الجو النفسي أكثر مما تحكي الكتب والتي تصور ما ارتفاع الصوت وانخفاضه ، واسترساله وتقطع وخشونته ونعومته وأفراده وتداخله معاني كثيرة لا يمكن للتدوين أن يشتملها أو يصورها وإذا كان لي أمل فهو أن أرى الكتب الناطقة تأخذ مكانها في مكتباتنا العامة كما فعلت في الغرب ١٠٠

فهل نشهد قسما خاصا بالكتب الناطقة يزخر بالإسطوانات والإشرطة الصوتية في مكتبة الجامعة ؟ وهل آن الاوان لأن نمد هذه الوثائق الصوتية جذيرة بالدرس والاستشهاد وأن نتوسل بها في نقل المغارح والمهجرات والبواعث النفسية للمتحدثين والقسماء ١٩

دكتور عبد الحميد يونس

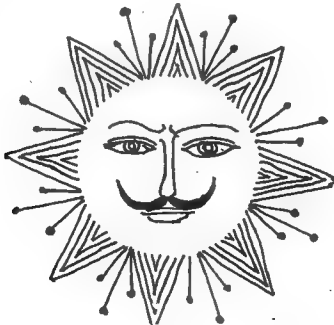
الاولى في سيرة بني هلال وهم يحيى ومرعى ويونس الذين اصطحبهم أبو زيد في رحلته الاولى الى بلاد تونس وهي الرحلة المعروفة بالربابة ثم عاد أبو زيد ليستقر الغنبة كلها للرحلة الجماعية الثانية استقفا لاهؤلاء الغنبة الثلاثة الذين أسروا في بلاد المغرب وهي الرحلة المعروفة بالتفريبية

ودفعني ذلك الى أن أنفقت حوالا ، في موطننا الاول ماقبل الشرقبة فاذا نحن على مرمى قوسين من قرية اسمها بنو هلال « وأطن انتي محتاج الى معاونة صديقي الدكتور عثمان نجاني في تفسير هذه الحقائق العجيبة وبقى أن أقول له أن أبي - يرحمه الله - وقد كان موطئيا مدنيا نفل الى الشغف باللغة الانجليزية والترجمة ، كان يحفظ عن ظهر قلب بعد القرآن الكريم آثرين أدبيين كبيرين هما مقامات الحريري وسيرة بني هلال ١٠٠

مصادر البحث

واستقر الرأي ، ووافقت الكلية على موضوع بني هلال ليكون بحثنا صالحا للنقد الى اجازة الدكتوراه والجامعيون يعلمون أن العلم لم يعد في الصدور ، كما كان في الماضي ، ولكنه أصبح في بطون الكتب يلتصق بالدارسون في المكتبات والخزائن وأنت تراهم يعكفون على المطبوعات والمخطوطات جميعا يستخلصون منها للمعارف والشواهد والآراء السابقة أما أنا فكان نصيبي مغايرا لهذا كله . . . كنت مطالبيا في القسم التاريخي الذي يقص سيرة أبي زيد وأجداده وأصحابه وأبنائه أن أساير زملائي في التماس الكتب ولكن القسم الادبي اقتضاني شيئا آخر . . . اقتضاني ان أنظر في القصة المطبوعة في ورق أصفر وطبع رديء ورحم الله أبي فلقد وجدت في الخزانة المنقورة في حائط المندرة بدارنا في الريف نسخة التفريبية كاملة ويبلغ عمر هذه الطبعة مايقرب من ثلاثة أرباع قرن كامل من الزمان !

ومع هذا كله ، اصطنعت منهج اشدقائنا الاجتماعيين والتمست المنشد المحترف أو الشاعر في بيئات مختلفة في بيئة المدينة .. في بيته الريف .. في الصعيد .



الإصدارات الدورية العربية

المعنية بالفولكلور

إبراهيم حلمي

بامتداد رقعة الوطن العربي ظهرت، في أفق الثقافة العربية، إصدارات عدة لدوريات ونشرات ومجلات عربية يمت وجهها شطر الجمع والدراسة والنشر للمواد الفولكلورية منذ أواخر عقد الخمسينات، واستمر بعضها في رحلة العطاء مانحاً حتى اليوم، في حين احتجب البعض الآخر؛ لنقص ما في مدى فعالية هذا الأداء، كالتحويل المادي الدائم الانتظام، والتوزيع، واتساع الانتشار، والعناصر الأخرى كافة التي تضمن لأية رسالة ثقافية دورية دوام الاستمرار والبقاء، وبالتالي حسن الأداء على نحو بشري كامل، أو نحو مرضى عنه هلئ أقل تقدیر.

٥ - مجلة «الفنون الشعبية» - (الأردن) - يناير (كانون الثاني) ١٩٧٤.

٦ - مجلة «التراث والمجتمع» - (فلسطين) - إبريل (نيسان) ١٩٧٤.

٧ - نشرة «وزار» - (السودان) - فبراير (شباط) ١٩٧٨.

٨ - مجلة «وزار» - (السودان) - مارس (آذار) ١٩٨٠.

٩ - مجلة «الفولكلور السوداني» - (السودان) - نوفمبر (تشرين ثاني) ١٩٨٣.

١٠ - مجلة «المأثورات الشعبية» - (قطر) - يناير (كانون الثاني) ١٩٨٦.

إن النظرة السريعة على خريطة النشر للمادة الفولكلورية في دوريات الوطن العربي المعنية بالفولكلور توحى، منذ

لقد تمثلت هذه الإصدارات الثقافية الدورية العربية المعنية بالفولكلور في أشكال مختلفة. هذه الأشكال يمكن الوقوف عندها وفق التسلسل الزمني، وسبق الإصدار على النحو الآتي:

١ - دورية «الفنون الشعبية» - (مصر) - إبريل (نيسان) ١٩٥٩.

٢ - مجلة «التراث الشعبي» - (العراق) - سبتمبر (أيلول) ١٩٦٣.

٣ - مجلة «الفنون الشعبية» - (مصر) - يناير (كانون الثاني) ١٩٦٥.

٤ - بعض إصدارات خاصة من مجلة «عالم الفكر» - (الكويت) - في تواريخ متباعدة غير منتظمة أولها في إبريل (نيسان) ١٩٧٢.

أسرة التحرير

كانت لجنة تحرير العديد من الأول والثاني تضم كلاً من الدكتور (سهير القلماري)، والدكتور (عبد الحميد بوش)، و(سعد الخادم)، و(رشدي صالح)، وذلك بدون تحديد لمواقعهم الوظيفية أو أرواحهم داخل أسرة التحرير باستثناء (حمسي لطفي) باعتباره سكرتيراً للتحرير، وهو أمر جعل كل منهم كالجندي السجول، فلم يعرف من الإصدار نفسه من هو رئيس التحرير للمسؤول، وإن كان يفهم ويدرك من خلال أسلوب الدورية أن رئيس التحرير هو (رشدي صالح)؛ لا بسبب موقعه بوصفه مديرًا لمركز الفنون الشعبية التي تخصصت الدورية، ولا بسبب تصديره بمقال افتتاحي بعد مقال وزير الثقافة الدكتور (ثروت عكاشة)، وإنما بالاهتمام الواضح للجمع الميداني الكثير للمواد الفولكلورية، خاصة الأغاني الشعبية التي زخمت بها الدورية دون ذكر لمن هو جامعها حتى لا يظهر اسمه في الدورية، ويتضح للقارئ، ساعدها، أن (رشدي صالح) هو العمود الفقري لهذه الدورية وحده.

وحيثما تغيرت الأسماء في العدد الثالث وهو الأخير، كان فريق العمل مكوناً من مواقع وظيفية محددة داخل الدورية، مثل الدكتور (عبد القادر مختار) باعتباره رئيساً للتحرير، و(صلاح همد الكريم) باعتباره مشرفاً فنياً، و(فؤاد نور) باعتباره سكرتيراً للتحرير، بالإضافة إلى هيئة التحرير المتكونة من (محمود عبد الله كامل) في الموسيقى، و(حمسي لطفي) في الآداب، و(سامي زغلول) في الرقص والألعاب، و(شعبان عيسى) في الفنون التشكيلية.

لقد فرض هذا التغيير أسلوباً جديداً للدورية، واتسم العددان الأولان للدورية بطابع الشمول في تناول المادة الفولكلورية؛ فكتب (رشدي صالح) عن «مركز الفنون الشعبية، لإظهار أهدافه وأعماله ومكوناته، وكتب الدكتور (عبد الحميد بوش) عن «البطولة في الأدب الشعبي، مظهر» ملامح هذه البطولة في الأساطير والملاحم، وكتب (محمود أحمد الحفني)، عن آلات الموسيقى الشعبية المصرية ليبين أنواعها وخصائصها، وكتب (سعد الخادم) عن التراث العربي في فنوننا الشعبية^(١).

وكان من الطبيعي أن تظهر هذه الدورية في عديدية الأولين في جو مناخ الوحدة التي قامت بين مصر وسوريا في فبراير (شباط) ١٩٥٨ واستمرت حتى عام ١٩٦١ نشاط حركة الفنون الشعبية في سوريا، فألقت الضوء على «متحف التقاليد الشعبية في دمشق» في العدد الأول، كما أفسحت الدورية في عددها الثاني المجال لمقال عن «الفنون الشعبية في الإقليم

البدء، بأنها قليلة وغير كافية، إذ إن خمس دول عربية هي، وحبها، التي ضملت عيب هذا الإصدار، وهي: مصر والعراق والأردن والسودان وقطر، هذا من ناحية، فضلاً عن توقف الإصدار كلفة في السودان، وتوقف الاتصال والتبادل الثقافي بين بعض الأقطار العربية وإصدارات العراق والأردن المطبوعة بالفولكلور من ناحية أخرى.

ومن قبيل إحقاق الحقائق أن نسلّم، بداية وبداية، بأن تجربة كل قطر عربي، قام بعمل إصدار ما للفولكلور، تعتبر بلا أدنى شك - تجربة مفيدة في مجال فهم جذور النلت العربية حتى لو ميس هذه التجربة جانب من جوانب القصور أو نقصان، فالكامل لله وحده.

إن التناغم بين هذه الإصدارات الموجودة، الآن، شيء جدير ومهم ومطلوب؛ لأنها كلها تمثل عدة شرايين في جسد أمة عربية ذات قلب واحد.

١ - دورية «الفنون الشعبية» - مصر

تعد هذه الدورية المصرية رائدة الإصدارات الدورية العربية المعنية بالفولكلور؛ إذ إن أول إصدار لها كان في إبريل (نيسان) عام ١٩٥٩ بوقام بإصدارها «مركز الفنون الشعبية، في مصر التابع وقتها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي.

وقد صدرت، هذه الدورية، في ثلاثة إصدارات فقط: الإصدار الأول كان في إبريل (نيسان) ١٩٥٩، والإصدار الثاني في أغسطس (آب) ١٩٦٠، أما الإصدار الثالث والأخير فكان في فبراير (شباط) ١٩٦٨.

وواضح، بداية، من عدم انتظام صدورها أنها لاقت صعوبات كثيرة في التمويل - على الرغم من انفراد وزارة الثقافة بإصدارها - إذ إن الفارق الزمني بين العدد الأول والثاني بلغ عاماً وأربعة شهور، ثم اتسع هذا الفارق بين العدد الثاني والعدد الأخير إلى نحو سبعة أعوام ونصف!!!!

فن تحرير وإخراج دورية «الفنون الشعبية»

اعتمدت هذه الدورية على المباشرة في تناولها للمواد الفولكلورية، فضلاً عن اعتمادها على البساطة في إظهار إخراجها الصحفي، وربما كان عدد مرات إصدارها القليل والمحدود وتغير أشخاص مجلس تحريرها هما السببان الرئيسيان في عدم تطورها إلى صورة مثلى تعبر عن ميدان ثرى من ميادين الفن والثقافة الشعبية؛ هو ميدان علم الفولكلور.

السوري، كتيبه (شريف الدرس) ملحقاً الضوء على سمات هذه الفنون في دمشق وحلب وحمص وجزء من منطقة الجزيرة وبادية الشام، وشارك (سامي الكيالي)، في العدد الثاني، بمقال «أنشودة عرس، تناول فيه مظاهر الاحتفال بالعرس في حلب من حيث العادات والتقاليد والذهابيات للمصاحبة لهذه الاحتفالات الشعبية»^(٢).

وبفهم عميق لأوضاع القرى منذ هذه الدورية للبصر إلى بعض ملامح للفولكلور في الوطن العربي؛ حيث كان المناخ السياسي وقتها يحفز على ذلك، فكتب (حمد الرجيب)، مدير الشؤون الاجتماعية، بالكويت مقالاً عن «الفنون الشعبية في الكويت» مشيراً إلى «مركز رعاية الفنون الشعبية، بالكويت الذي أنشئ عام ١٩٥٥ وموضعا أهدافه».

واهتمت الدورية، في عددها الأول، بإظهار «حركة الفولكلور في العالم، كالمؤتمر المقترح للفنون الشعبية الأول عام ١٩٦٠ وأرشيف الأغاني في مكتبة الكونغرس الأمريكي، وأرشيف جامعة أنديانا للموسيقا، كما اهتمت الدورية، في عددها الثاني، بإظهار «تجربة في دراسة الرقص الشعبي بيوغوسلافيا»، والصريف ببعض الهيئات العلمية والمجموعات القومية والدولية المتخصصة في الفولكلور، والتعريف ببعض الدوريات الأوروبية والأمريكية»^(٣).

كان الهدف الرئيسي لهذه الدورية هو نشر المادة للفولكلورية المجموعة من قبل مجموعة متخصصة من الباحثين المهتمين بالفولكلور؛ فبرزت في العدد الأول «تسجيلات من قرى الفوم وحيوة قارون»، و«تسجيلات من مرسى مطروح وسيوه»، و«نماذج من الشعر الشعبي في الإقليم المصري»، في محافظة الفيوم، وإن لم يعرف من لأذى قام من الباحثين بهمعها في العدد الأول، وإن تم تشارك هذا في العدد الثاني، ويظهر ذلك واضعاً في الجمع للمبدئي لبعض «أغان شعبية مجموعة من ميت رهينة، قام برصدها الدكتور (حسن صبحي بكرى) في العدد الثاني، وكذلك في «ملاحظات على الأغاني في سيوه، التي كتبها في العدد نفسه (محمد حلمي شعراوي)، وعادات وتقاليد الأسرة في الولاية، والتي اشترك في جمعها وتسجيلها ثلاثة هم: (سفوت كمال) و(حسن لطفي) و(محمد نجم الدين)»^(٤).

وعلى الرغم من أن هذه الدورية لم تكن صديدين فقط، وإنما كان لها عدد ثالث وأخير، فقد كان لهذا العدد الأخير جهاز جديد في التحرير أريد أن يغير كل شيء.

وهنا يبرز على الساحة سؤال مهم:

هل من الصالح العام إجراء تغيير تام في شكل ومضمون الدورية علماً بتغير الأسماء القائمة على تحريرها؟

يقول الصحفي للخبير (أحمد بهاء الدين) مقتداً أسلوب التغيير: «من تجربتي الطويلة بالإشراف على مؤسسات صحفية أعرف أن أكبر غلطة هي أن يأتي رئيس تحرير جديد - أو قديم - ويقلب جريدة أو مجلة رأساً على عقب، مهما كان التجديد رائداً، وكأنه بذلك يقدم للقارئ مجلة جديدة ويضعها في اختبار جديد»^(٥).

لقد جاء التغيير الصحفي لهذه الدورية على يد الدكتور (عبد القادر مختار) في الشكل وفي المضمون بعد أن رأس مركز الفنون الشعبية بالقاهرة خلال الفترة من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٦٩.

لم يجهل الدكتور (عبد القادر مختار) موضوعات الدورية منطقتاً على أوطانها، في حركتها، في الفضاء الفولكلوري الواسع؛ بل جعل نصب عينيه أن يركز مجهودات الباحثين في المركز في منطقة بحثية محددة، بدلاً من العشوائية، وهي وجهة نظر قد تكون صائبة؛ إذ إن مثل هذا الأمر يتيح فرصة أكبر لدراسة السكان للسكان المحدد ككل من وجهات نظر مختلفة، وعندئذ تصبح الدراسة نوعاً من الريبورتاج الصحفي الذي تتحدد فيها وجهات النظر، وبالتالي قد تصبح الصورة أوضح وأشمل.

لكن هذه النظرة لا تعد صائبة مائة في المائة؛ لأن حركة الفولكلور سواء أكانت على مستوى بلد أو قارة أو العالم كله ماضية إلا سلسلة أحداث، والحدث قد لا يوجد به الزمن في التكرار، ومن ثم فإن غياب النظرة للفاحصة عن الحركة الدائمة في العالم للفولكلور قد يعطي انطباعاً بكونه وسكونه واتكاشه وانحساره، وهو ما يد مخالفاً الحقيقة التي نشي بأن للفولكلور حركة دائبة.

على كل، لقد اختار الدكتور (عبد القادر مختار) طريق التغيير الشامل للدورية، فهل وقع بهذه الدورية، في الخطأ على حد تعبير (أحمد بهاء الدين)؟ وهل اتجاهاه إلى دراسة فولكلور منطقة معينة كمحافظة الشرقية، فضلاً عن التغيير في هيكل الدورية، هو الذي أدى بهذه الدورية، إلى التوقف عن الصدور؟

يقول الدكتور (عبد القادر مختار) من خلال حديث شخصي: «عندما توليت مسؤولية قيادة مركز الفنون الشعبية في الفترة من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٩ كان جمع التراث الشعبي جمعاً ميدانياً شبه متوقف، وكانت هناك أعمال تتم بشكل (سد)

خانة)، فمثلاً كان يقال إن الباحثين بالمركز قد قاموا بعدة رحلات، وأن هناك أشرطة تسجيل ولفلاماً سينمائية موجودة، وعدد مراجعة هذه المصيلة وجدتها غير جادة من حيث التصنيف وأصول العمل الميداني، وكأن الفرض كان هو إظهار أن هناك مركزاً للفنون الشعبية موجوداً^(٦).

لقد بدا مدير مركز الفنون الشعبية بالقاهرة كأنما يقود ثورة في داخل المركز من أجل التفسير في طريقة الجمع والتصنيف، داخل المركز، للمادة الفولكلورية بالمحافظات، وكان أول اختيار تم هو لمحافظة الشرقية.

يقول الدكتور (عبد القادر مختار) شارحاً أسباب هذا الاختيار: «بدأنا بعمل بحث ميداني حقيقي لمحافظات مصر، فاختارنا محافظة الشرقية لأسباب مهمة؛ حيث كان الاحتلال الإسرائيلي قد وقع في يونيو ١٩٦٧، ومن ثم فقد هاجرت أعداد كبيرة من البدر الرحل ومركزها في الشرقية.

وبحسب ما تقدم أحد الداشرين إلينا، وهو صاحب «المركز الثقافي العربي»، لطبع الدورية على أساس وجود بعض الإعلانات بالدورية وافقت على الفور لطبع الدورية في حدود ٣٠٠٠ نسخة، بتكلفة حوالي ٥٠٠٠ جنيه يتحملها الناشر بحيث يعطى المركز ١٥٠٠ عدد منها بلا مقابل تدفع له^(٧).

غير أن (حسني لطفى)، عضو هيئة التحرير لهذا العدد الثالث والأخير من الدورية ومكثير تحرير المحدثين الأول والثاني، يذكر أن (فؤاد نور) سكرتير تحرير العدد الأخير من الدورية، بحكم خبرته بالصحافة، بدأ اتصالاته مع بعض الشركات لعمل إعلانات واستطاع جمع مبلغ لا بأس به للطبع وتغطية التكاليف^(٨).

لقد أصبح الفارق كبيراً بين الكمية المطبوعة للعديد من الأول والثاني والعدد الأخير؛ فكل عدد من المحدثين الأول والثاني طبع منه ٣٠٠ نسخة في حين كان عدد النسخ من العدد الأخير حوالي ٣٠٠٠ نسخة.

وقد تكلف إصدار كل عدد من المحدثين الأولين مبلغاً وقدره ٢٥٠ جنيه في حين تكلف العدد الأخير ٥٠٠ جنيه^(٩).

مشاكل إصدار الدورية

يرى الدكتور (عبد القادر مختار) أن أكبر مشكلة واجهت هذه الدورية هي مشكلة التمويل، فضلاً عن محاربة البعض لها والوقوف موقف المتفرج السلبى منها.

فهو يرى أن فريق العمل للتقديم قد استقل بمجلة جديدة هي «الفنون الشعبية»، سبقت الإصدار الأخير من دورية «الفنون

الشعبية»، بثلاث سدين، فمضى البعض إلى عدم إعطاء اعتمادات مالية من وزارة الثقافة والإرشاد القومي على اعتبار أن الأولى بالرعاية هي المجلة التي تصدرها الوزارة وليس هذه الدورية العلمية التي توزع مجاناً بدون عائد مادي، وأن (رشدى صالح) خصص بعض مقالات، حينما كان يكتب في جريدة «الجمهورية»، منتقداً هذه الدورية لحطيمها والإجهاد عليها حتى لا تنافس مجلة «الفنون الشعبية»^(١٠).

كما أن الباحثين أنفسهم اتخذوا من الدورية موقفاً سلبياً؛ حيث اتجهوا بكتاباتهم وأبحاثهم إلى مجلة «الفنون الشعبية» التي كانت تعنى بمقابل مادي للنشر فيها، على عكس ما كان قائماً في دورية «الفنون الشعبية» التي كانت تنشر للباحثين في المركز بلا مقابل، على اعتبار أن نشر المادة الفولكلورية هو جزء أساسي من طبيعة عملهم ووظيفتهم في المركز^(١١).

قد تكون هذه للمشاكل مشكلات حقيقية، أو هي وهمية، أو هلامية بحكم غيرة وتنافس أبناء المهنة الوليدة، وهو شيء طبيعي؛ لكن هذه الدورية أفرزت مشكلة من أهم مشاكل العمل الميداني مع المادة الفولكلورية التي يجمعها الباحثون ثم يقومون بنشرها، بعد ذلك، في دورية ما أو مجلة من المجلات.

كانت هذه المشكلة الحادة في نشر مقال الدكتور (حسن صبحي بكري) والذي نشر بالعدد الثاني من الدورية تحت عنوان «أغان شعبية مجموعة من ميت رهينة».

وقبل أن نسلوّن حلية الأمر في المشكلة الحادة لمقال الدكتور (حسن صبحي بكري) يجدر بنا أن نشير، أولاً، إلى شخصية كاتب هذا المقال وثقافته وعلمه من خلال تلك البيانات التي استنتج بها مقاله، ولم يلتفت إليها أحد، على الرغم من خصوصيتها التي تعطيها أهمية وقيمة نادرة.

إن الدكتور (حسن صبحي بكري) تخرج في كلية آداب القاهرة، ومعهد التدريب، ومعهد الآثار، ومعهد الخدمة الاجتماعية، وأرسل في بعثة للخارج، فحصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة «دير هام» بإنجلترا عن بحثه «العناصر الأساسية في أسطورة أوزيريس» على ضوء مكتبته بولتارك، وما جاء في الحكايات الشعبية، وعند عودته من الخارج، انتدب للتدريس في معهد الآثار المصرية، كما انتدب للعمل في أعمال الحفر والتنقيب بمناطق «ميت رهينة» وأبى رواف، وهذا استطاع أن يجمع عدداً من الأغاني الشعبية التي كان الفلاحون وعمال الحفر يتداولونها.

كل هذه المعلومات جاءت في مفتاح المقال، لكنها لم تكن كافية، أو لم تكن بذات قيمة عدد من عيبت قسماتهم من أولى الأُمَر لتجرد ماقرأوه من سطره فأقاموا الدنيا وأقنوها.

ماذا قال هذا الدكتور العالم، فأثار الحق والظفر؟

قال في أغنية سمعها من عمال الآثار الذين يقومون بالحفر في وصف المدير الأجنبي (١٢):

أه لو شفت عيونه	دي عيون عيون غزلان
أه لو شفت حاجبه	دا حاجبه خط الزمير
أه لو شفت شعوره	دا شعوره سلب الجمال
أه لو شفت فمه	دا فمه خاتم سليمان
أه لو شفت ركبته	دا ركبته كوز لفة ملان
أه لو شفت أنفه	دا أنفه بلحه من الشام
أه لو شفت الدماغ	دي دماغ صمغ
أه لو شفت صدره	دا صدره بلاط حمام
أه لو شفت بطنه	دا بطنه عجين خمران
أه لو شفت الصرة	دي الصرة لقرعة فنان
تحت الصرة بشوية	عسكري وألف دهبان

وهذا البيت الأخير هو الذي أقلق ولاية الأمر في وزارة الثقافة وقتها، فأرسل السيد (عبد الحميد الصاوي) وقتها احتجاجاً إلى مركز الفنون الشعبية؛ لقيام الدورية بنشر هذه الألفاظ المكنونة فيها، غير أن (رشدي صالح)، بهلمه لطبيعة الغناء الشعبي وطبيعة الدراسة العلمية مما، رد بمذكرة على هذا الاحتجاج تبين عدم استطاعة الباحث العلمي، أمام ضميره ومسئوليته العلم، أن يغير في النص شيئاً، وأن كل نص له دلالات معينة، وبما أن علم الفزيولوجيا هو علم، وله أدواته العلمية، فإنه لا حياة في العلم، تماماً، مثلما يقف طالب كلية الطب إلى جوار الطالب ليقوما بتفريح ودراسة الأجزاء الحساسة في الرجل أو المرأة، فضلاً عن أن هذه الدورية لا توزع إلا على المتخصصين وليست معروضة للبيع للجمهور العادي.. (١٣).

الترجمة الأجنبية في الدورية

على الرغم من الأعداد الثلاثة التي أصدرتها الدورية فقد اهتمت بترجمة بعض المقالات في العدد الأول وللعهد الأخير، في حين خلا العدد الثاني من الترجمة إلى اللغة الإنجليزية أو أية لغة أجنبية أخرى، وفي حين كانت الترجمة في العدد الأول باللغتين الإنجليزية والفرنسية فقد انحسرت عن العدد الأخير اللغة الفرنسية وبقيت الترجمات باللغة الإنجليزية فقط.

وفي حين وصل عدد صفحات المترجمات في العدد الأول إلى اثنين وأربعين صفحة انكمش هذا العدد إلى ثلاث عشرة صفحة، فقط، في العدد الأخير.

ملاحظات عامة على العدد الأخير من الدورية

على الرغم من قدم العهد بدراسة الأدب الشعبي عن سائر الفنون الشعبية في كل مكان إلا أن الأدب الشعبي، في العدد الأخير، جاء غير عميق الدراسة إذا قيس بسائر العناصر الأخرى: كالرقص الشعبي الذي جمعه كل من (سامي زغلول)، و(سمير جابر)، و(زغلول أبو الحسن)، وكذلك ألعاب الأطفال والفروسية والموسيقى والحرف الشعبية، لقد تفوق هذا الجانب الفني والحركي على الجانب القولبي.

الإخراج الصحفي للدورية

حقيقة خلا العددين الأولان من اللمسات الفنية في الإخراج، فجاءا كالكتابين للمدرسين في شكلهما، وجاءت الصور في ملزمة من الورق الكرش في العدد الأول، في حين جاءت الصور على الورق العادي في العدد الثاني، وفي حين تدخلت الصور وسادحت الموضوعات في العدد الأخير - وهو في رأينا أحسن في التخطيط من فصل الصور عن الموضوعات - غير أن الإعلانات السيمائية في العدد الأخير أفقدته روح الهدية التي من المفروض أن تكتم بها دورية علمية متخصصة، وكان الأخرى بها البحث عن إعلانات خاصة بالكتب أو المجلات الدورية التي تهتم قارئه الدورية العلمية للثقافة المتخصصة.

نظرة على الغلاف

أفقر العددين الأول والثاني إلى وضع صورة على الغلاف في حين جاء العدد الأخير ملون الغلاف، وإن كان تصميم هذا الغلاف لا يختلف كثيراً عن تصميم مجلة «الفنون الشعبية»، ولا تستند تأثر مصممه الدكتور (صلاح عبد الكريم) بتصميم الفنان (عبد السلام الشريف) لمجلة الفنون الشعبية التي سبقت هذا العدد الأخير من الدورية بنحو ثلاث سنوات..!

وبالطبع، في ظل التضائقة المالية التي كانت تمر بها للدورية، وإشراف نظر المسؤولين عن هذه الدورية إلى أشياء أخرى فرضتها ظروف «اقتصاد الحروب» والفقف، كان من العبث - إن لم يكن من الجنون - أن تصل الرقابة في صور العدد الأخير منها إلى أن تكون ملونة - على الرغم من تولين الصلاف - ولذا أظهرت الصور كلها بالدورية أبيض وأسود، على الرغم من ثراء الأشكال الزخرفية في ألوانها عدد البدي في محافظة الشرقية التي خصصت لهم الدورية عدداً كاملاً.

على كل حال، ستبقى هذه الدورية رائدة الدوريات العربية المعنية بالفولكلور مهما جاء بها من بعض القصص، وستظل مع مرور الزمن لها قيمتها العلمية المهمة التي ستزداد يوماً بعد يوم، وجدير بها أن يعاد نشر موادها ولو بتجزئتها على مراحل في مجلة «الفنون الشعبية» الحالية؛ لينتفع بها الكثيرون.

٢ - مجلة «التراث الشعبي» - العراق

بلغت الأرقام والإحصاءات من الممكن أن تطلق على هذه المجلة صفة أنها أكثر المجلات العربية المعنية بالفولكلور (إصدار) من حيث كم أعدادها؛ فقد أصدرت حتى أغسطس عام ١٩٩٠ وهو توفيت غزو العراق للكوييت ١٧٧ عدداً.

وعلى الرغم من كل هذا الكم الكبير في أعداد إصدارها إلا أنها لم تكن منتظمة الصدور؛ فنادراً تجدناها شهرية في بعض السنين، وتارة تجدناها فصلية في أغلب السنين، لكنها على كل حال لم تتوقف إصداراتها اللهم إلا بعد الغزو العراقي للكوييت، فلم نعد نسمع عنها في مصر شيئاً!!

أسرة التحرير

بدأت هذه المجلة إصدارها بأسرة مكونة من صاحب الامتياز (شاكر صابر الصائغ)، و (إبراهيم الدافقي) باعتباره رئيساً للتحرير، و (عبد الحميد الطوجي) باعتباره مديرًا للتحرير، و (لطفي الخوري) باعتباره سكرتيراً للتحرير، وكانت هذه البداية بالطابق الخامس في عمارة خان الباشا بشارع السموال ببغداد، غير أنه انتقل حق الإصدار إلى وزارة الثقافة والإعلام العراقية فيما بعد، ورأس تحريرها (لطفي الخوري)، ثم قام بإصدارها المركز للفولكلور في وزارة الإعلام العراقية، وظل (لطفي الخوري) رئيساً لتحريرها وبمعه (سعد يوسف) بوصفه سكرتيراً للتحرير حتى انفرد (عبد الصاحب العقابي) برئاسة تحريرها في أواخر عام ١٩٨٣ بعد أن شاركه (لطفي الخوري) في الإصدار بوصفه سكرتيراً للتحرير، ثم رأس تحريرها في عام ١٩٨٥ (باسم عبد الحميد حمودي) حتى الإصدار الأخير لعام الفزو للعراقي لأرض الكوييت في أغسطس ١٩٩٠.

أسلوب التحرير

توحدت أساليب المجلة في تناولها لموضوعاتها المختلفة، وإن توقعنا تناول الموضوعات في الحياة العراقية، فقط، دون إمداد البصر لما يحيط بالعراق من مأثور شعبي عربي أو غير عربي منذ البداية.

ولجأت المجلة منذ العدد الأول إلى جذب أكبر عدد ممكن من الكتاب إليها، فأنشأت مسابقة وصدت لها جوائز مادية

لنشر قصائد من الشعر الشعبي ونداءات الباعة الجائلين، والحكايات الشعبية، والرقصات الشعبية بالوصف والتصوير^(١٤).

لقد كانت فكرة جيدة استجاب لها جمهور القراء، ولم تخل نتجية المسابقة سوى بعد خمسة عشر شهراً، ووزعت جوائز على المشاركين الذين وصفهم المجلة بأنهم كانوا «من الكثرة بحيث اضطررنا إلى إجراء القرعة بينهم»^(١٥).

ومع ذلك لم تظهر أية مواد نشرت لهؤلاء الفائزين، وكأنما خافت المجلة - في البداية - من أن تشهر الإفلاس المبكر في المقالات، ففتحت الباب أمام الجمع الميداني للقراء، ثم نظرت إلى ما تم جمعه بنظرة الأستاذ إلى كراسات التلاميذ؛ حيث إن هدفها يمحصر في الحصول على درجة من عشرة ثم ينقص من بعد ذلك المولد...!

المراحل المختلفة لتطور مجلة «التراث الشعبي» العراقية

شهدت مجلة «التراث الشعبي» العراقية عدة مراحل مختلفة في تطورها وفق رؤية رئيس تحريرها بشكل ومضمون الإصدار، ويمكن الوقوف عند هذه المراحل في التطور على النحو الآتي :-

(أ) المرحلة الأولى (١٩٦٣ - ١٩٦٩)

هذه المرحلة بدأت بها المجلة مسيرتها الفطرية منذ العدد الأول، الذي صدر في سبتمبر (أيلول) ١٩٦٣، وقد أصدرت المجلة مجموعة مقالات من الأفراد المهتمين بالتراث الشعبي، وهم: (شاكر صابر الصائغ)، و (إبراهيم الدافقي)، و (عبد الحميد الطوجي) و (لطفي الخوري)، ثم صدرت المجلة، في عام ١٩٦٨، في ثلاثة أعداد فقط، وكان صاحب الامتياز هو (لطفي الخوري)، وتتابع على رئاسة تحريرها كل من (حسين علي الحاج حسن)، والكتور (أكرم فاضل)، وبالرغم من كل هذا، فإن المجلة تزخر لنفسها بشهر يوليو (تموز) ١٩٦٩ حينما أمنت الحكومة العراقية ملكيتها وأصبحت تابعة للحكومة ومؤسساتها كوزارة الثقافة والإعلام، وهو أمر - في رأينا - ليس بالهين وهو إلغاء مجهودات الآخرين.

ويمكن تلخيص أهم ملامح هذه المرحلة على النحو الآتي:

أولاً: الاعتماد على نشر مترجمات مسلسلة للكتب الأجنبية التي تناولت بشكل أو بآخر زاوية من زوايا الفولكلور، وقد قاد هذا الاتجاه (لطفي الخوري)، فقام بترجمة قصص من «علم الفولكلور» لمؤلفه (ألكزندر هجرتي كراب) ونشره في العدد

الأول - ص ٣، والعدد الثاني - ص ٧٠، والعدد الثالث - ص ٧٤، والعدد الرابع والخامس - ص ١١٨، والعدد السادس - ص ٩٨، والعدد السابع - ص ١٢٠.

كما قام (لطفي الخوري)، في الوقت نفسه، بنشر مترجمات لكتاب «التجبر» لمؤلفه (جان بول كليبر) في العدد الثاني - ص ٥٨، والعدد الثالث - ص ٧٤، والعدد السابع - ص ٨٩. ثانياً: الاعتماد على نشر مقالات مملوكة، مثل مقالة (عبد الحميد الطوجي) والتي عنوانها «من الوثائق للترهوية العربية»، التي نشرت بالعدد الأول - ص ٨٧، والعدد الثاني - ص ٤٦.

وكذلك مقالة (إيتصام مرهون الصفار) والتي عنوانها «الأمثال العربية والتراث الشعبي»، والتي نشرت بالعدد الثاني - ص ٥٥، والعدد الثالث - ص ٣٤، والعدد الرابع والخامس - ص ٥٥، والعدد السادس - ص ١٠٦.

ومثل مقالة الدكتور (مصطفى جواد) والتي عنوانها «أزياء العرب الشعبية»، والتي نشرت بالعدد الثامن - ص ١٥، والعدد التاسع والعاشر - ص ١٠.

والنظام نفسه سرى على مقالة (علي الخاقاني) والتي عنوانها «عادات وتقاليد»، ومقالة (جورج حبيب) والتي عنوانها «صيفنا في الموصلي»، وكذلك مقالة (عبد الحفيظ القصاب) التي عنوانها «الصلصة الإلهية وأثرها في تطور الكيمياء الشعبية».

ثالثاً: أنشأت المجلة أبواباً حية لأهم الأخبار الخاصة بالفيلكولوج وعرضاً لأهم الكتب والمقالات في الدراسات العربية التي يكون الفيلكولوج هو موضوعها الأساسي أو جزءاً منه، كما أوجدت باباً للرسائل بينها وبين القراء لعمل حوار بين أسرة تحرير المجلة والقراء.

رابعاً: اعتمدت المجلة على الإعلانات لتمويلها منذ العدد الأول، فكانت هذه الإعلانات تمن عن المناقصات والساعات والأخذية !!.

خامساً: اضطلعت المجلة بدرجة بعض مقالاتها، في نهاية المجلة، إلى اللغات الأجنبية كاللغة التركية والفارسية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية، لكن حيز النشر جاء ضيقاً، ولم تستطع المجلة أن تفي كل لغة حقها في عرض المقالات لها؛ حيث كان الطموح أكبر بكثير من المنح أو الممكن.

سادساً: أهملت المجلة عنصر الصورة في العرض، فاعتمدت على المقالات التي لاتحتاج إلى صورة، وأما الموضوعات التي تحتاج إلى صور فعمدت المجلة إلى بعض الرسوم التوضيحية خروجاً من مأزق الصور التي قد تزيد من تكلفة المجلة ذات التمويل المحدود.

سابعاً: جاء التلغاف وحمل وحدة زخرفية مكررة على مساحة الغلاف الأمامي والخلفي، وقد تكرر هذا الغلاف في سائر الأعداد مع تغيير في اللون، فقط، مما أضاف على المجلة نوعاً من الرتابة في الإخراج (١٦).

(ب) المرحلة الثانية (١٩٦٩ - ١٩٧٣)

وهي المرحلة التي انفرد بها (لطفي الخوري) بوصفه مسؤولاً عن المجلة ورئيس تحريرها بعد أن أمتهنت الحكومة العراقية، وصارت ملكيتها إلى وزارة الثقافة والإعلام العراقية في أواخر الستينات.

ولعل أهم ملامح هذه المرحلة، في عصر المجلة، يمكن تلخيصه على النحو الآتي:-

أولاً: الاعتماد على المقالات المولدة غير المترجمة، وإن استمر (لطفي الخوري) في نشر بقية الفصول المترجمة من كتاب «الفجر».

ثانياً: التقليل من نشر المقالات المسلسلة والاعتماد على المقالة التي تنشر دفعة واحدة في العدد الواحد، وإن كان هذا لم يمنع من عمل استثناء، كمقالة «العيون في الفولكلور العراقي، للباحث (ناجح المعموري)، والتي نشرت مسلسلة في العدد الثالث، ونشر الجزء الثاني منها في للجزء الخامس دون أن تنشر في للجزء الرابع؛ لضمان متابعة القارئ لها، أو خوفاً من مظنة أن مثل هذا النوع من المقالات ليس له تكمة مسلسلة.

ثالثاً: استمرت المجلة في سياسة نشر الأخبار الخاصة بالفيلكولوج وعرض أهم كتب الفيلكولوج وإن أخطى باب الرسائل مع القراء، وظهر بدلاً منه باب جديد تحت مسمى «آراء وتطبيقات»، كانت تعرض فيه رسالة واحدة لمعقب على موضوع معين له ملحظ أو تطبيق على خطأ ظهر في مقال سابق.

رابعاً: اختفاء المقالات المترجمة لإفصاح المجال أمام المقالات العربية.

خامساً: اختلفت الإعلانات، تماماً، من المجلة؛ حيث صمدت المجلة مقررات التمويل الحكومي.

سادساً: استمرت المجلة في ترجمة بعض مقالاتها إلى اللغتين الأجنبيةتين الإنجليزية والفرنسية، لكن جاءت هذه

الترجمة مختصرة إلى حد الهزال، فأصبحت المقالات التي تصل صفحاتها إلى عدة أوراق تترجم إلى سطر ونصف، وأحياناً إلى نصف سطر... (١٧).

سابعاً: فتحت المجلة باب النشر أمام موضوعات متميزة، مثل «التدوير البغدادية» للباحث (عزيز جاسم الحبيبة)، و«فلسفة الحياة والموت في مآثورات البادية» للباحث (فؤاد جميل)، و«صناعة الأخشاب في البصرة» للباحث (يس الصنبر)، و«السقاء في الموصل» للباحث (سعيد الديوب ج)، و«خضر إلياس» عبد تلعفر الشعبي، وكذلك «عيد البيض الملون في تلعفر» للذنان كحبهما الباحث (علي الشيخ إبراهيم التلعفري)، و«النقش على الكاشي» للباحث (عزى الوهاب)، و«أيام الموصل وصيوانها» للباحث (أحمد الصوفي)، و«فن الغناء الكردي» للباحث (محمد الملا عبد الكريم)، و«كنايات الريف في الفرات الأوسط» للباحث (حسين علي الحاج حسن)، و«الخصف» للباحث (أحمد الهيتي) (١٨).

ثامناً: امتازت المجلة، في هذه المرحلة، بحسن ملحوظ في الإخراج الصحفي؛ حيث اهتمت بنشر بعض الصور خاصة الملونة منها، وإن كان نشر الصورة لم يصاحبه العرض اللازم لموضوع معين، إكتفاء بعرض الصورة الملونة، فقط، لأجل كونها ملونة، وهذا وحده ربما كان كفيلاً - من وجهة نظر المجلة - بإبراز جماليات بصرية مبهرة فيها كالملاهي أو المصاغ دون شرح، بيد أن الصور غير الملونة كانت على العكس، ثامناً، من ذلك؛ فقد صاحبت عرض موضوع، فضلاً عن الأشكال التوضيحية المستخدمة، الأمر الذي أفسح المجال أمام استخدام مفردات الفن التشكيلي كالحجرات في إخراج المجلة.

تاسعاً: الانفتاح على فولكلور البلاد الأخرى غير العراق؛ بحثاً عن العناصر المشتركة مع الفولكلور العراقي أو بغرض التعرف به زنههم.

عاشراً: إصدار المجلة شهرياً في بعض الفترات.

(ج) المرحلة الثالثة (١٩٧٣ - ١٩٨٣)

امتازت هذه المرحلة باتخاذ المجلة لغلغل جديد يتوسل بالصورة الملونة عنواناً له. كما بدأ الاهتمام بإصدار أعداد خاصة من المجلة مثل: إصدار عدد خاص عن «التراث الشعبي في الخليج العربي والجزيرة» (١٩)؛ حدث ضمن هذا العدد مقال (صفوت كمال) عن «حكايات البحر في الكويت»، و«فن النقش والرسم في المملكة العربية السعودية»، لكتابه (شعبان رجب الشهاب)، و«تعريف بالشعر الشعبي في قطر» لكتابه (عامر رشيد السامرائي)، ودراسات مختلفة في

الفولكلور اليمني كالرقص والملاهي والأطعمة شارك فيها (عبد الله حداد) و (حميد مجيد) و (صالح عبده)، و«صيد اللؤلؤ في قطر» لكتابه (إبراهيم عمر)، و«السوائل في دولة الإمارات» لكتابه (حميد أبو المكارم)، كما أصدرت المجلة عدداً خاصاً بفولكلور المغرب العربي (٢٠).

ضم هذا العدد دراسة عن «الحكاية الخرافية في الغرب الجزائري» للدكتور (عبد الملك مرتاض)، ومقالة (بويكر عبد الكافي) عن «مراسم الزواج في تونس»، ومقالة (عبد العزيز ابن عبد الجليل) عن «موريتانيا للتاريخ والتراث».

وحينما أقيمت الندوة العربية للفولكلور ببغداد، في الفترة من ١ إلى ١٠ مارس (آذار) عام ١٩٧٧، قامت المجلة بنشر أبحاث هذه الندوة في عددين خاصين (٢١).

ولقد حوى هذان العددان مقالاً للدكتور (عبد الحميد بونس) بعنوان «إنشاء مركز عربي للمأثورات العربية»، ومقالاً للدكتور (أحمد مرسى) بعنوان «الفولكلور والإسرائيليات»، ومقالاً للدكتور (محمود صبيح) بعنوان «آراء شعراء أسبان معاصرين في الأصل العربي لغناء الفلامنكو»، ومقالاً للدكتور (إبراهيم الدلقوقي) بعنوان «تأثير الفولكلور المصري في الفولكلور التركي»، ومقالاً كآب (صفوت كمال) بعنوان «اقتراحات ووجهة نظر حول موضوع تحديث الفولكلور المصري». هذا بالإضافة إلى توصيات الندوة.

(د) المرحلة الرابعة (١٩٨٣ - ١٩٩٠)

في هذه المرحلة ترأس تحرير المجلة (عبد الصاحب العقابي)، وتلاه (باسم عبد الحميد حمودي)، وهي الفترة التي واكبت الحرب العراقية الإيرانية.

وكان شيئاً لافتاً للنظر أن تلقى سيوف هذه الحرب الضروس بظلالها على دراسات الفولكلور بالمجلة بشكل ملحوظ.

ففي مناسبة الذكرى الخامسة عشر لصدر المجلة جاءت المقالات شاهدة هي الأخرى لسيوف؛ فكتب الدكتور (محمد رجب الدجارج) دراسته «قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي»، وكتب (سليم فاضل) دراسته «البطولة والحرب في التراث الشعبي العربي»، وكتب (ماجد عبد الله الشمس) دراسته «المرأيا المحرقة كملحاح عربي» (٢٢).

وأصدرت المجلة عدداً ثانياً لمناسبتى ميلاد حزب البعث الاشتراكي وميلاد الرئيس (صدام حسين). وقد شمل هذا العدد مقالاً كتبه (عبد الجبار السامرائي) بعنوان «موضوعات التراث في أطروحات الرئيس صدام حسين»، وكتب الدكتور (محسن

جمال الدين) على طريقة المثل الشعبي «الحق يفهم، أو على طريقة المثل الشعبي الآخر «الكلام لك يا جارة»، فكان مقاله غامزاً لامراً تحت عنوان «من حماقات الغرب»، (٢٣)

وفي عدد خاص عن تراث فلسطين جاءت مقالة (عبد منيف العبادي) عن «الألماب والحرب الشعبية عند العرب المسلمين»، (٢٤).

وفي العدد المزدوج (١٠٩) عام ١٩٨٤، أصدرت المجلة نداء جاء فيه: «ثابتة لنداء الواجب الذي تحتمه مستلزمات معرفتنا القومية ضد العدو الفارسي الأثم، وتوثيقاً لجانب مهم من تراثنا الشعبي في هذه المرحلة من تاريخنا المشرق، فإن مجلة التراث الشعبي تعجز عن إصدار ملحق بالشعر الشعبي والأهازيج التي غنت لقائد النصر الرئيس صدام حسين وللصالح البطولية التي سطرها جده الأشاوس وهم بذويهم أرجال الفرس الهذاة عن عزة العرب وكرامتهم. فيرجى من الإخوة والأخوات الشعراء الشعبيين إرسال ما جاءت به قرائهم الفياضة ضمن هذا المنطلق إلى المجلة ويخط واضح وعلى وجه واحد من الورق وينسختين... أملون تصانف الجهود لإنجاز هذا العمل على الوجه الأكمل»، (٢٥).

ولم يظهر للوجود هذا الملحق...!!

وفي العدد المزدوج (١١، ١٢) كتب الدكتور (سامي سعد الأحمد) مقاله «تاريخ إيران أسطورة لا تاريخ»!! (٢٦).

وفي العدد الثاني ١٩٨٥، كتب (صالح مهدي للعزولي) مقاله «قرآناً في أدب الحرب عند العرب».

وفي العدد الرابع ١٩٨٥، كتب (سهيل قاشا) مقاله «الحرب في أنساب الصبيان العراقيين».

وفي العدد الثاني ١٩٨٦، كتب (فخرى حميد القصاب) مقاله «المقاومة في الأغنية الشعبية العراقية».

من خلال هذا العرض نلمح مقدار التوجه بالمجلة إلى زاوية معينة من زوايا الفكر، وبالطبع جاءت مع هذه الزاوية زوايا ويخطوط أخرى فكرية من زوايا التراث الشعبي المهمة.

ومما يحسب للمجلة، في هذه المرحلة، إصدار ملحق خاص عن الحرف الشعبية العراقية مصحوباً بأحد الإصدارات، وهو شيء مهم وذو قيمة وإن كانت هذه التجربة، للأسف، في هذه المرحلة لم تتكرر (٢٧).

ومع تطور المقالات تطور، أيضاً، الغلاف إلا أنه أصبح في العدد الأخير - قبل الغزو العراقي للكويت، وانقطاع وصول

المجلة إلى السوق المصري - يشبه في إخراج مجلات كواكب السينما...!!

٣ - بعض الإصدارات الخاصة من مجلة «عالم الفكر، الكويت

على الرغم من أن مجلة «عالم الفكر»، التي تصدرها وزارة الإعلام بالكويت، ليست متخصصة في مجال الدراسات الفولكلورية إلا أنها أصدرت خمسة أعداد متفرقة خاصة بالفولكلور، وكل عدد من هذه الأعداد الخمسة جاء يحمل عنواناً مستقلاً به.

(١) العدد الأول «المأثورات الشعبية،

صدر هذا العدد في (إبريل - مايو - يونيو) ١٩٧٢، وقد أشرف على اختيار موضوعات هذا العدد، وراجع مادته العلمية الدكتور (عبد الحميد بونس).

وفي هذا العدد طرح الدكتور (عبد الحميد بونس)؛ في مقاله «الفولكلور والميثولوجيا، العلاقة الرابطة بينهما، فجاء مقاله جامعاً في عرضه بين السياق التاريخي لعلم المأثورات الشعبية من ناحية، وهو السياق الذي أفاد من علماء الأساطير، وبين المأثور الشعبي للحي، الذي تحوّل عن أصل أسطوري» (٢٨).

أما (رشد صالح) في مقاله «المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، فقد حرص على أن يبرز لأهمية الجهود المبذولة من قبل اليونسكو، في هذا المجال، لدعم العلاقات الدولية» (٢٩).

أما الدكتور (محمد الجوهري) فقد أشار، في مقاله «التراث الشعبي بين الفولكلور وعلم الاجتماع»، إلى أن مناهج علم الفولكلور وأبحاثه المبدئية والسفارة قد أسهمت، بصورة قاطعة، في فهم المجتمعات على اختلاف أطوارها وبيئاتها الثقافية، كما أن علم الاجتماع أمم، ومازال يعد، المتخصصين في التراث الشعبي بالملاحظات والنظائر والأحكام التي ألقت الكثير من الضوء على الآداب والفنون والممارسات الشعبية» (٣٠).

وأشارت الدكتورة (سهير القمامي)، في مقالها «القصص الشعبي»، إلى تعدد مناهج الدراسات التي عرضت للقصص الشعبي على مدى قرن كامل، مما يدل على أهمية التراث الشعبي من جانب وتقارب أساليب الشعوب في الإبداع القصصي من جانب آخر (٣١).

في العدد نفسه تعرض الدكتور (محمود فهمي حجازي)، في مقاله «أسس البيوية في علم اللغة والدراسات

الإثنولوجية، إلى أنه لا يمكن لغة أن تنمزل عن المتلاعى بها
وهر الإنسان، ومن هنا تكمن أهمية النظرة البنيوية للغة عند
مواجهتنا لدراسة المأثور الشعبي^(٣٢).

وقام الأستاذ (صفوت كمال)، في مقاله «تحليل عناصر
الرواية كمناهج فولكلورية»، بعرض مناهج الباحثين في متابعة
البدايات والتغير أو الوحدة والاختلاف في العناصر الفولكلورية
عند التصنيف في مقالة مترجمة عن (ستوث طومسون)^(٣٣).

ووضع الدكتور (أحمد مرسى) عهده على مشكلة من أهم
المشكلات، التي تهم الدارسين للفولكلور، في مقاله «الفولكلور
ومشكلات الحضارة المعاصرة»، فتناول ماهية الحضارة
ومظاهرها بالشرح، خاصة الحضارة المعاصرة عند الكثير من
المفكرين، وربطه، في علاقة، بين الفولكلور والحضارة من
خلال بعض الأغاني الشعبية لإظهار العلاقة بين الدنيا والحياة
والزمن، بغرض إبراز مدى تأثير الثقافة في نمط التفكير
الشعبي^(٣٤).

ويتناول الدكتور (أحمد كمال زكي)، في مقاله «الأصمعي
من وجهة نظر المأثورات الشعبية»، أهمية هذه الشخصية التي
فهرست فرصاً على المؤرخين للثقافة المصرية الإسلامية
والثقافة الشعبية بما روى ونقل عنه في الذكارة الشعبية،
لمعظم السور الشعبية تذكر أنها من روايته^(٣٥).

(ب) «الفنون الشعبية»، إصدار ثان لمجلة عالم الفكر
الإصدار الثاني لمجلة «عالم الفكر»، باعتباره عدداً خاصاً،
كان العدد المكون باسم «الفنون الشعبية»، والذي صدر في
(يناير- فبراير- مارس) ١٩٧٦.

وهذا العدد أشرف على مقالاته ودراساته (رشدى صالح).

في هذا العدد كتب (رشدى صالح) مقاله «الفولكلور
والتمثيلية»، حيث ناقش فيه سبل توظيف الفولكلور في وسائل
الإعلام، وكذلك أهمية وسائل الاتصال الشعبية التقليدية^(٣٦).

وأفصح هذا العدد مكاناً بارزاً للفنون التشكيلية؛ فبرز للفنان
(سمد كامل) بمقاله «فن النسيج الشعبي الإسلامي»؛ ملقياً
الصنوع على تاريخ حرفة النسيج وتطوراتها في مختلف العقب
التاريخية والطرز الزخرفية التي مر بها كل عصر، كما تناول
صناعة الحصيد، وشمل مقاله بعض الراحات الفنية من عمل
الفنان نفسه، فضلاً عن بعض الصور^(٣٧).

ونشرت الفنانة (سوسن عامر) بحثها المطول باسم «الوشم
في الفن الشعبي» الذي توصل بالعديد من اللوحات الفنية الملونة
لأشكال التعبير الفني المختلفة للمازج من الوشم، مشيرة إلى

بعض رموزه وجذورها البدائية، وتطورها الفني عبر بعض
الصور التاريخية في ظل الديانات السماوية^(٣٨).

وزاد (عبد الخي الشال) من جرعة الفن التشكيلي في هذا
العدد؛ فكتب عن «الفخار الشعبي في مصر»، وتناول دور
الفخار في التاريخ الإنساني، وطرائق ومادة وأساليب الفنان
الشعبي في صنع الفخار، وأنواعه وأشكاله، والأدوات
المستخدمة في صنعه، ووظيفته في الحياة والتقديم الفني
لبعض قطع الفخار، وتضمن مقاله نماذج مصورة من هذه
القطع الفنية^(٣٩).

أما (صفوت كمال) فتناول «مناهج بحث الفولكلور العربي
بين الأصول والمعاصرة»؛ مظهراً أن أشكال الإبداع الشعبي
تشابه في الاستخدام والغرض في أقطار الوطن العربي، وأبرز
أهمية المأثورات الشعبية في بناء الإنسان، وعلى المثال
بحسب ضرورة وضع منهج عربي في بحث الفولكلور العربي يتوافق
وطبيعة المادة والمجتمع، وأن تواصل الإبداع الشعبي هو سمة
أساسية من سمات الفولكلور العربي^(٤٠).

(ج) «الملاحم»، إصدار ثالث لمجلة عالم الفكر

على عكس ما درجت عليه هذه المجلة من الإشارة إلى
اسم المشرع على مقالات العدد ودراساته فإنها لم تعلن، في
هذه المرة ولا في المرات القادمة، عن اسم من أشرف على
المقالات.

في هذا العدد خاض الدكتور (أحمد أبو زيد) مستشار
التحرير غمار المشاركة في الكتابة بمقالة «الملاحم كداريخ
وثقافة: مثال من الهند: الرمايانا»، فتمعرض لمفهوم الملحمة،
وأشار إلى الملحمة الهندية باعتبارها جزءاً من تراث الهند
وواقعها الحي من خلال طوائف المجتمع الهندي^(٤١).

كما تناول الدكتور (فاضل عبد الواحد علي)، في مقاله
«ملحمة جلجامش»؛ ووقف عند مقاطع عديدة منها في طريق
سعى البطل إلى الخلود الذي لم يحقق^(٤٢).

وتناول الدكتور (حلمي عبد الواحد خضرة)، في مقاله
«خصائص التشكيل الفني في إلياذة هوميروس»؛ مشيراً إلى أهم
صورها خاصة تلك التي تهتم بتسجيل الصوت مع الحركة،
واللوحات التي تركز على الألوان، وكذلك الأحداث، مما جعل
من هذه الملحمة لوحات فنية عالية^(٤٣).

وتعرض الدكتور (أحمد كمال الدين حلمي)، في مقاله
«شهادة الفرجوسي - ملحمة الفرس الخالدة»؛ لعصر تأليف هذه
الملحمة، ومزلفها أو ناظمها، ومصادرهما، وأهم من نظمها في

العصور الإسلامية، ومدى تأثير هذه الملحمة في نتاج الفرس^(٤٤).

وقدّم الدكتور (جوزيف نسيم)، في مقاله «أنشودة رولان قيمتها التاريخية وما أثّر حولها من جدل ونقاش، شرحاً مبسطاً ملخصاً للأنشودة باعتبارها من أقدم الملحam الثنائية الشعبية التي عرفها العصر الأوروبي الوسيط، مشيراً إلى نظريات عدة مختلفة في التاريخ الذي كُتبت فيه، والتي وصلت إلى ست نظريات، ووقف عند الحقيقة التاريخية للأنشودة وشخصياتها وبعض القضايا، حولها، التي لم نعلم بعد^(٤٥).

وقدّم الدكتور (محمد رجب النجار) دراسته «سيرة فيروز شاه»، فمعرض للسباق التاريخي والاجتماعي للسيرة، وقام بتحليلها تحليلًا مقارنًا مع شهامة الفرغوس، وتطرق إلى الأثر العربي في هذه السيرة، والشكل البنائي لها، ودراسة بعض شخصياتها والوقوف عندها بالتحليل^(٤٦).

وعلى الرغم من هذا السجود الطوبى والتمنى للفائق لهذه الدراسة إلا أنه ما كان يجدر بالملحة أن تنشرها في عدد يتناول الملحam؛ فالسيرة شكل والملحمة شكل آخر مختلف عنها، وكان الأجدر بالملحة أن تنشر هذه المقالة القيمة في عدد آخر بعيداً عن التصنيف الذي اتخذته عنواناً لهذا العدد الخاص عن «الملحam»، كالإصدار الأخير الذي حصل اسم «الملحam والسيرة الشعبية»، والذي صدر بعد ذلك بحام كامل^(٤٧).

أما الدكتور (مجدى وهبة) فتناول في مقاله «ملحمة ببولف، باحثاً عن مؤلفها، ومقتباً في أبحاثها وقيم للملحمة ومكانتها في الأدب الأوروبي^(٤٨).

أما الدراسة الأخيرة عن الملحam فقد كانت لخصو جميع اللغة العربية بالمقاربة (محمد شوقي أمين) باحثاً فيها عن معنى كلمة ملحمة في اللغة من خلال بعض النصوص والمراجع التاريخية^(٤٩).

وبوضع هذه المقالة في ختام المقالات تكون السجلة قد وضعت التربة أمام الحصان، إذ ليس من المعقول بعد كل هذه المقالات التي تناولت الملحam بالدراسة يبدأ القارئ في فهم معنى كلمة «ملحمة» في اللغة، وكان الأجدر بالملحة أن تضع هذه المقالة محصورة المقالات السابقة من حيث ترتيبها بالنسبة إلى بعضها البعض، حتى يسهل للقارئ المعادى واليهتم فهم الموضوع فهماً متسلسلاً ومرتبكاً منذ البداية الأولى والتعريف بالموضوع.

د - «الرمز والأسطورة»، إصدار رابع لمجلة عالم الفكر صدر هذا العدد في (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥)، وتناول مستشار التحرير الدكتور (أحمد أبو زيد)، في مقاله، «الرمز والأسطورة واللباء الاجتماعي»، كما تناول الدكتور (عبد الحميد زايد)، في مقاله، «الرمز والأسطورة الفرعونية، خصائص التفكير الأسطوري ويصن رموزه^(٥٠).

أما الدكتور (أحمد عبد اللطيف حماد) فتناول «الزمان والمكان في قصة العهد القديم»، وكذلك تناول «الأسطورة في مأساة أوديب» الدكتور (لطفي عبد الوهاب)، فضلاً عن موضوع «الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر» للدكتورة (سامية أسعد)، وقام الدكتور (محمود أبو زيد) بشرح «مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير».

هـ - «الملحam والسيرة الشعبية»، الإصدار الأخير لمجلة عالم الفكر

صدر هذا العدد في (إبريل - مايو - يونيو) ١٩٨٦، وشم تمهيداً بقلم الدكتور (أحمد أبو زيد) مستشار التحرير عن «الواقع والأسطورة في القص الشعبي»، وقام الدكتور (عبد الرحمن أويوب) بدراسة «الآداب الشعبية والتحويلات التاريخية الاجتماعية مثال سيرة بني هلال»، وشمل العدد دراسة عن «السيرة الهلالية» للدكتور (عبد الحميد يونس)، ودراسة لـ «مفهوم الشر في الأدب الشعبي» للدكتور (أحمد مرسى)، وقامت الدكتورة (هيام أبو الحسين) بدراسة «ملحمة في قالب حكاية، كدراسة مقارنة بين حكاية الملك نعمان وولده شركان في ألف ليلة وليلة وملحمة رولان، أما الدكتور (عبد اللطيف البرغوثي) فقد قام بدراسة عنوانها «الفولكلور والثرات»، فضلاً عن دراسة الدكتورة (رشا حمود الصباح) عن «العدو المسلم في ملاحم عصر النهضة الأوروبية».

٤ - مجلة «الفنون الشعبية» - الأردن

عن دائرة الثقافة والفنون بعمان صدرت هذه السجلة الفصلية في يناير (كانون الثاني) ١٩٧٤، بهيئة تحرير مكونة من (طلال حكمت) و(عمر الساريسي) و(فاروق جرار) و(محمد أبو حسان) و(محمود سيف الدين الإبراهيمي)، وسكرتارية تحرير (نمر سرحان) بدون ذكر؛ لأن هناك رئيس تحرير للسجلة، وإن بدأ اسم (نمر سرحان) واضحاً باعتبارها محركاً فنياً وأساسياً وكبيراً لإظهار الملحة.

وما يحسب للمجلة رسداه لرد فعل القراء حيال المقالات المنشورة في عددها الأول حتى لو جاء للتد لها ساخناً.

الفولكلور الهندي، من ٣٦ بالعدد السادس، وساهمت المجلة بترجمة مقال «البحث الفولكلوري السوفييتي والمعاصر»، وترجمة مقال «التجربة الرومانية في إحياء التراث الشعبي».

ثالثاً: وكما انتهجت المجلة إلى المقالات النظرية في تصنيف الأمثال وحكايات الخواطر والتعريف بماهيم الفولكلور والحكاية المرحية ووظائف الحكايات الشعبية لجأت، كذلك، إلى الأبحاث الميدانية؛ ففضلاً عن تغلغل مقالات الجمع الميداني بداخل الأعداد قامت المجلة بعمل أعداد خاصة تتناول منطقة معينة بالأردن، مثل: دراسة فولكلور الكرك بالعدد العاشر، ودراسة فولكلور سوف بجرش بالعدد السابع وهو ما يذكرنا بالتجربة المصرية في العدد الثالث والأخير من دورية «الفنون الشعبية» المصرية في فبراير (شباط) عام ١٩٦٨.

رابعاً: جاء الإخراج الصحافي للمجلة متميزاً من حيث إخراج الخلاف الملون المعبر، وإن جاءت بالأعداد موضوعات كثيرة كانت تحتاج إلى صور وافغقت ذلك مثل مقالتي: «صناعة القنود»، و«الخول في محافظة الكرك» بالعدد الثاني اللتين صاحبتهما رسوم كروكية لا تعبر عن الواقع، وكذلك مقالة «البيت الشعبي الفلسطيني» بالعدد الثالث، ومقالة «الفلاحة في مرتفعات القدس ونابلس» بالعدد الرابع، ولم توفيق المجلة في عرض الصور الملونة التي بدأت تدرجها بداخل المجلة منذ العدد التاسع سوى في مقالة «الأزياء الشعبية الرومانية» بالعدد التاسع، والصور المتقابلة لمقالة «مجلة التراث والجمعية» بالعدد الحادي عشر؛ حيث ظهرت جماليات الصورة الملونة بوضوح لا تشوبه شائبة في الطباعة.

خامساً: لم تلجأ المجلة إلى أسلوب النفس الطويل في نشر المقالات التسلسلية، سواء مترجمة أو معربة، وإن كانت قد أشارت إلى تكملة في مقالة «الأغنية الشعبية من حيث الزمن والشاعر» للباحث (أحمد أبو عروب) بالعدد الثاني، ولكن هذه التكملة لم تر النور في أية أعداد تالية، ويبدو أن أمر تكملة المقال يدس في غمار زحام العمل...!!

٥ - مجلة «التراث والجمعية» - فلسطين (٥٢)

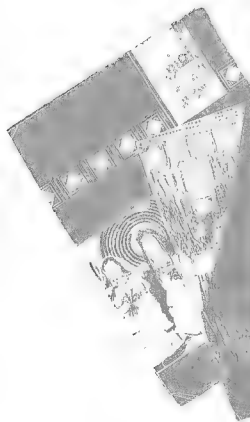
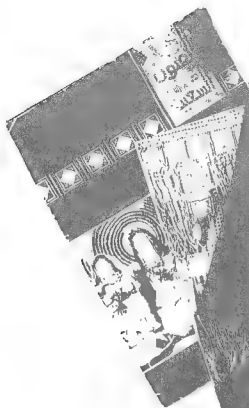
في أولستر-شهر يوليو (تموز) ١٩٧٢ تكونت في نطاق «جمعية إحياء الأسرة» في مدينة «البييرة» بالضفة الغربية المحتلة لجنة حملت اسم «لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي الفلسطيني»، وقد حددت هذه اللجنة لها اثنا عشر هدفاً، منها الهدف الخامس الذي نص على «إصدار مجلة تعنى بشؤون الفولكلور الفلسطيني» (٥٣).

لغريب في الأمر أن المجلة، مثلاً، في عددها الثاني الصادر في إبريل (نيسان) ١٩٧٤ أشارت إلى مقالات بخاريخ ١ / ٥ / ١٩٧٤، و ٨ / ٥ / ١٩٧٤ وهما تاريخان لاحقان لصدور هذا العدد الثاني مما أظهر المجلة بصورة من يتكلم عن المستقبل أو كمن يضرب الرمل...!! (٥١).

وقد اتسمت المجلة في إصدارها بالآتي:-

أولاً: الاهتمام بالموضوعات البدوية والعمالية، وقد اتضح هذا من خلال موضوعات «القضاء في المجتمع البدوي» للباحث (محمد أبو حسان)، من ٦ - العدد الأول، و«القهوة وأثرها في حياة البدو» للباحث نفسه، من ٥ - العدد الثاني، ومقال «الوصايا عند البدو» للباحث (أحمد العادي)، من ٧١ - العدد الثالث، ومقال «التعليق عند البدو» للباحث نفسه، من ٤ - العدد السابع، ومقال «الشعر الشعبي البدوي» للباحث (رويس ابن زائد العزيزي)، من ٢٦ من العدد نفسه، ومقال «من الفن القولي البدوي» للباحث (محمود الزبيدي)، من ٨١ العدد نفسه، ومقال «الطب في البادية» للباحث (رويس العزيزي)، من ١٠٩ - العدد الثامن، ومقال «من البادية الأردنية ديبس بن فايز» للباحث نفسه، من ٨١ - العدد التاسع، ومقال «البادية» للباحث (ميس عواملة) نقلاً وتلخيصاً عن كتاب للمعيد (عبد الجبار الزاوي)، من ١٠٢ - العدد الحادي عشر.

ثانياً: فتحت المجلة بابها أمام الباحثين غير الأردنيين من مصر وسوريا، بل من الهند ورومانيا والاتحاد السوفييتي، فمن مصر كتبت الدكتور (نبيلة إبراهيم) عن «مظاهر الحمص»، من ٤ العدد الثاني عشر، وذلك من خلال عرض لما ورد في بعض كتب التراث العربي، وبعض الظواهر الاجتماعية والأمثال والرموز، و (محمد عمران) عن «الأشكال في الموسيقى لشعبية»، وكذلك «الفجر يعرفون الروندو»، من ١٤ بالعدد الثاني عشر، ومن ٥٦ بالعدد الثالث عشر على الترتيب، مشيراً إلى بعض الأشكال الراقصة كالجندير المعقود واللواو وثورة الكف وذلك في إشغال الأول، أما في المقال الثاني فقد أشار إلى صفة موسيقية اشتهر بها الفجر في مصر ويؤدونها على الرابطة بالغناء، وأيضاً كتبت للفنانة (سوسن عامر) مقال «الرسوم التعبيرية عن القصص الشعبي»، من ٣٦ بالعدد الثاني عشر. ملقية الضوء على بعض الرسوم الشعبية المستوحاة من سيرة (الوزير سالم) وسيرة (عندرة) وسيرة (سيف بن ذي زين)، وكتب (مدير كيال) من سوريا عن «رمضان في الحياة الشعبية المنقضية»، من ٤ بالعدد التاسع، وكتب الباحث الهندي (سندر جويته) مقالاً عن «دراسة



وكان العنوان الفرعى لأول إصدار لها الذى لم يتعد الأعداد الست هو أنها «مجلة فصلية تعنى بالدراسات الاجتماعية والتراث الشعبى».

فى العدد الأول من هذه المجلة طالعنا (عمر حمدان) بدراسه «القاهرة السادة فى التراث الشعبى الفلسطينى»، حيث بين تاريخ وأصل القاهرة مع ذكر لبعض الحكايات المتوارثة حول اكتشافها وانتشارها وأماكن زراعة البن والأدوات المستخدمة فى صناعتها^(٥٤).

وقد (نوح خميس) دراسته «من حياة المجتمع الفلسطينى من خلال الفن الشعبى»، كما قدم (سليم غازى) دراسة عن «الطبيعة الأنثوية الركيزة الأنيوية للتعبية المرأة فى المجتمع العربى، وهى دراسة أنثروبولوجية تعرضت لمفاهيم المجتمعات المختلفة حول أنوثة المرأة ومسلكتها.

وروى لنا (إلياس نصر الله)، فى دراسته «أثر الدم عند العرب، قصة الدار وما يترتب عليه من إجراءات مثل الصلح والسطوة والغدر والصالحات العلية والحكمة الشالرية وكيفية توصلها للأحكام العرفية.

أما فى العدد الأخير من هذه المجلة فقد قدم (وليد ربيع) فى دراسته عن «الحياة» معتقداً مقدساً عند الشعوب القديمة، وأشار إلى بعض أنواع الصيحات والأقوال حولها. أما (رانى شحاته) فقد قدم فى دراسته «من أغاني الأولاد» بعضاً من أغاني المناسبات للأطفال بوصفه جامعاً ميدانياً لمادة تكاد تنكث. أما الباحث (فريد كمال) فقد دراسته «الحياة الشعبية فى الزجل الشعبى» باعتبار أن الزجل وجه معبر عن روح الأمة وأحاسيسها^(٥٥).

٦ - نشرة «وازا» - السودان

أصدرت هذه النشرة «مركز دراسة الفولكلور» بمصلحة الثقافة بالسودان بوصفها نشرة تطبع على ورق «يتشرب» بطريقة الاستنسل، وهى نشرة دم ولحم على الرغم من تصدر عبارة «مجلة شهرية» للجزء الأيسر العلوى لها !!

فى هذه النشرة نجد بحثاً بعنوان «الانقضاء» كتبه ولم يره منشراً (محمد مجذوب العالم)؛ إذ توفى قبل نشره فى منطقة البحث المحصورة بين النيل الأزرق والنيل الأبيض، حيث تقطن هناك بعض القبائل الزنجية التى شارس حرقه الرعى. وقام الباحث بدراسة معتقداتهم الدينية والشعبية، حيث الوثنية تشرى بينهم، ويقدمون الجبال، ويقدمون الشمس، ويؤمنون

بالسحر، ولهم ثلاثة أعياد مرتبطة بقدوم الأمطار والزراعة والحصاد^(٥٦).

وقدم (إسماعيل الفحيل) دراسة نظرية عن «الفولكلور والسياسة» كاشفاً عن وجه طامها استخدمه السياسيون فى خطبه «كالعودة إلى الجذور» وغيرها من الجارات الخطابية، واستعرض الباحث دور الدراسات الفولكلورية فى عدة دول أوربية كفنلندة وفرنسا وألمانيا واستغلالها سياسياً من أجل أغراض حزبية أو أيدولوجية^(٥٧).

وتعرضت (فاطمة فريجون) لموضوع «الفنان عند الدائقة، وما يصاحب عملية الفنان من تجهيز مسبق للمفح وطحنه وخبره لتقديمه فى هذه المناسبة، والمظاهر الاحتفالية التى تبدأ بالحنة والأغاني الشعبية، وبلغ المال كنقطة تدفع لأهل المختن^(٥٨).

والنشرة على قلة صفحاتها فإنها لا تكفى أن تحتجز بضعة أوراق من أجل القسم الإنجليزى لنشر بعض الأبحاث باللغة الإنجليزية، فضلاً عن تخصيص باب للمكتبة للتخفيض بعض الكتب، مثل كتاب «البطولة فى القصص الشعبى» للدكتورة (نبيلة إبراهيم)، أو كتاب «ألعاب الصببية والأطفال فى السودان» للباحث (خليفة أحمد).

النشرة على الرغم من فقرها من ناحية التكاليف إلا أنها تعمل مجهوداً متميزاً وصبغاً فى أفكارها وأبحاثها.

٧ - مجلة «وازا» - السودان

انتقلت نشرة «وازا» من نشرة شهرية إلى مجلة فصلية، وأصدرت أول عدد لها فى مارس ١٩٨٠، والعدد الثانى فى يناير ١٩٨١، وهما العددان الوحيدان اللذان من الممكن أن يطلق عليهما اسم مجلة. أما إصداراتها التالية فقد أصيبت بانقكاسة من حيث الإخراج الصحفى، وعادت المجلة إلى شكلها الأولى حيث كانت نشرة تدعى أنها مجلة !!

وفى المجلة أعيد نشر مقالة (محمد مجذوب العالم) التى نشرت بالنشرة السابقة، فضلاً عن استكمال (إسماعيل الفحيل) لوجه من وجوه الفولكلور فى منطقة «الانقضاء» خاصة مسألة الزواج فيها ومظاهرها الاحتفالية فى الخطوبة ومايصاحب ذلك من عادة كسر التيكاب وعرض مراسم الزواج^(٥٩).

وقدّمت المجلة متابعة من أميز وأهم المناسبات وهى «تنصيب رث الشك الثالث والثلاثين» فى عديدين من الإصدار، وقد تناولت هذه المتابعة من خلال عرضها لأشرطة

التسجيل بالمركز كالخطيب؛ لإبراز ملامح تنصيب شيوخ القبول بالصور والوثائق^(١٠).

وقد جاءت الدراسات الأجنبية، بالجملة، بها عرق كبير، وإن كانت دراسة العدد الأول أعمق وأشمل من دراسة العدد الثاني.

٨ - مجلة الفولكلور السوداني

هذه المجلة على الرغم من أنه كان مخصصاً لها أن تكون نصف سنوية ليصدرها طلاب شعبة الفولكلور بمعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم إلا أنها لم يصدر منها سوى عدد واحد يتم في شهر نوفمبر عام ١٩٨٣.

الطريف أن هذه المجلة يبلغ عدد صفحاتها ستين صفحة نصفها باللغة العربية والنصف الآخر باللغة الإنجليزية، وعلمنا طبع الفهرست نست أسرة التحرير أسماء أصحاب المقالات العربية وعناوين موضوعاتها وحينا تكررت ذلك طبعها في نصف ورقة، ولصقتها في نصف صفحة الفهرست السلي ١١٠.

وعلى الرغم من هذه الهلة التي لم يُلَفت إليها إلا بعد طبع المجلة فالأبحاث التي وردت بها كانت على مستوى لائق بمجلة متخصصة في الفولكلور، خاصة مقال «الفولكلور في جامعة الخرطوم» للدكتور (أحمد عبد الرحيم نصر) الذي شرح فيه المنهج الدراسي في المعهد، ومقالة «الصديق محمد سليمان» الذي تناول فيه تنظيم البرامكة بين أفراد قبائل البقارة في غرب السودان، وأهم مجالسهم وعاداتهم خاصة عند شرب الشاي، وأظهر قواعدهم مجالسهم، فضلاً عن انتقاهم كجماعات في السودان وظروف هذه النشأة^(١١).

كما برز مقال «الصناعات اليدوية بأمر درمان» للباحث (بفتح بدوي محمد) باللغة الإنجليزية، ومعه مقال «صناعة المراكب التقليدية» للباحث (عبد المجيد أحمد عبد الرحمن).

٩ - مجلة «المأثورات الشعبية» - قطر^(١٢)

هذه المجلة تنفرد بصفتين رئيسيتين هما: أنها أحدث إصدار عربي أهم بالفولكلور، وكذلك تعد أفخر وأقبح طباعة لمجلة عربية مبنية بالفولكلور ولا يضارعها أو يناقها منافس في ذلك حتى هذه اللحظة.

لقد اهتمت هذه المجلة بدراسة التأثير الشعبي لدول الخليج، وكان شيئاً طبيعياً أن تولي ذلك اهتمامها، غير أنها انتهت بدراستها خارج هذا الطوق للاستفادة من تجارب

الآخرين في تناولها لقضاياهم ذات الصلة بمأثورهم من يرتبطون معه بملاحة ما.

ومن ضمن ست عشرة دراسة قامت بشرها خلال ست سنوات شملت مصر وسوريا وتونس والسودان ونيجيريا حصة مصر وحدها بمبع دراسات مهمة هي: «الحصير الشعبي في مصر» للدكتور (سليمان محمود حسن)، وهو الباحث المصري، «الطقوس والمعتقدات الشعبية المرتبطة بالحمل والولادة» دراسة إثنوجرافية في رشيد بمصر، للدكتور (محمد عبيد محبوب)، و«الألعاب ولعبة للشعبية في مصر» للباحثة (رجاء مصطفى راشد)^(١٣).

كما قام الباحث السوري (عبد الكريم عبد الحشاش) بعمل دراسة مقارنة لنف «حذاء الحصاد والتربية في القبع وسيناء»، بينما قام الدكتور (عبد الباسط عبد المصطفى)، الأستاذ بجامعة قطر بدراسة «الإبداع الشعبي - إبداع المستضعفين في القوية المصرية نموذجاً»، وقام الباحث (عبد العزيز رفعت) بدراسة «القصة الخنائية الشعبية المصرية - المصطلح والتعريف»، بينما قام الدكتور (فوزي عبد الرحمن إسماعيل) الأستاذ بجامعة قطر بدراسة «المطبخ وجذور الثقافة في مجال العلاج - عرض لدراسة ميدانية في مدينة القاهرة»^(١٤).

ونقطة ضعف هذه المجلة - في رأينا - أن الموضوعات ذات الاتجاه للنظر كثيرة؛ إذ تبلغ نحو ٢٨ موضوعاً، في حين أن للموضوعات ذات الجمع الميداني نادرة لانتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهذا الجمع الميداني نجده في العدد الأول في مقالة الدكتور (محمد طالب الدويك) للبريات الشعبية التي دارت حول «فسجرة»، كما نجده في مقالة (محمد علي عبد الله) الخاصة بالثقافة المادية حول «توثيق بناء سفينة»، ونجده في مقالة الدكتور (ثروت السيد حجازي) التي دارت حول الحرفة والخامات والأسلوب في «البنا في مكة قديماً»^(١٥).

وقد قامت المجلة بإصدار بعض الأعداد الخاصة للإحاطة بنوع معين من الدراسات، مثال العدد الثامن الذي اخص بدراسة الأمثال الشعبية فشملة دراسة مطولة - إن لم تكن هي أطول دراسة قامت بشرها المجلة - عن «الأمثال الشعبية في التراث العربي» - دراسة في مناهج التصنيف، للدكتور (محمد رجب الدجاني)، ودراسة «مرشد جمع الأمثال الشعبية للهواة» قام بها (الصديق محمد سليمان)، ودراسة «المرأة في المثل الشعبي» قام بها (حسن ناجي)، ومثل العدد الثاني عشر الذي اخص بدراسة عمليات التصنيف والفهرسة، فجاءت دراسة

الدكتورة (شهرزاد قاسم حسن) عن مفاهيم التصنيف الموسيقي وإشكالاته التطبيقية، ودراسة الدكتور (سيد حامد حريز) عن تصنيف العادات والتقاليد للشعبية، ودراسة الدكتور (الناصر البقلاوى) عن نحو تصنيف لعناصر الثقافة المادية بالوطن العربى، ودراسة الدكتور (حسن الشامى) والى تناولت نظم وأنساق فهرست المآثور الشعبي .

أولاً: المرحلة الأولى

بدأت المجلة هذه المرحلة بداية قوية، ساعدها على ذلك وجود كوكبة من علماء الفولكلور المصريين من مختلف التخصصات كالدكتور (عبد الحميد يونس)، والدكتورة (سهير القضاوى)، والدكتور (عبد العزيز الأهوانى)، والدكتور (محمود الصفى)، و(رشدى صالح)، والدكتورة (نجيلة إبراهيم)، و(تحسين عبد الحى)، و(أحمد أم)، و(غزوى الحنظل)، و(صفوت كمال)، والدكتور (أحمد مرسى) .

ولم تكن كل هذه الأسماء هى التى صنعت وحدها المجلة، بل شاركها أسماء أخرى وقفت بكل ما تملك من طاقة العطاء صنع، مما قوى الجهاز العنصرى للمجلة وأعطاه دفعة متتالية للوجود والحدى.

بدأت المجلة - على عكس كل ماسبقها من مجلات أو دوريات - بدون خوف من عدم الاستمرار الذى يجلبه جذب عطاء الأعلام، فخلزت المجلة دورات سريعة التصنع فى يد محبى الفنون الشعبية أعداداً تلو أعداد.

مذ للعدد الأول والرؤية أمام جهاز تحرير المجلة كانت واضحة، فأعلاها الدكتور (عبد الحميد يونس) قائلاً: «لابد لى، وأنا أقدم العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية لقراء العربية ولغيرهم من يهتمون بالمآثورات الشعبية، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهى: إدراك العرب الكامل لتراثهم العنصرى، ولم يعد هذا التراث مقصوراً على مابقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبني، ولكنه يضم لى هذا كله، مايصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبي» (٦٦).

لقد أصابت المجلة ازدهاراً فى الآداب الشعبية كما أصابت ازدهاراً آخر فى الفنون الشعبية، مما أحدث توازناً ملحوظاً واتزاناً فى عقل المجلة للمفكر، ولم تنجح به الجذبات الفردية إلى ناحية دون أخرى، فإلى جوار «الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية» للدكتورة (سهير القضاوى) تكف لوحات «الروم، للفنانة (سوسن عامر)، وإلى جوار «قصة البهيماء» لعبد المنعم

وعلى كخرة ما عرضت المجلة من كتب فى الفولكلور افتقرت المجلة لمخصصات للأسئلة الجامعية على الرغم من كثرتها؛ فلم نجد سوى مقالين، فقط، على كل أعداد المجلة، كانت الأولى، بالعدد الثانى منها، تتناول «التراث الشعبى والمشكلة السكانية فى مصر» عرضها الدكتور (على مكايى)، والثانية والأخيرة عن «العناية الاجتماعية والاقتصادية فى قطر» عرضها (شيخه عبد الله الذباب) فى العدد الخامس والعشرين.

وفى الوقت الذى ندرت فيه المقالات التى تتناول الدراما الشعبية ندرت فيه بدرجة ملحوظة المقالات المترجمة، فلم نجد مثلاً بالمجلة سوى دراسة عن «الخيمة البدوية» بالعدد الرابع قام بها د. ب. دكسن) وترجمها (محمد عبد الحسين الدصمى)، ودراسة بالعدد ٢٨ قامت بها الدكتورة المستفترقة (سامية الأزهرية بان) تحت عنوان «دراسة ثلاث حكايات شعبية من وادى النيل الأوسط» وترجمها عن الألمانية (النور عثمان أبكر).

ومما يحسب للمجلة وجود باب للرد على رسائل القراء وآخر لمتابعة الندوات ونشاط مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية.

١٠ - مجلة «الفنون الشعبية» - مصر

انقسم إصدار هذه المجلة إلى مرحلتين تاريخيتين. بدأت المرحلة الأولى فى يناير ١٩٦٥ وانتهت بوقف صدورها مع آخر عدد لها فى يونيو ١٩٧١، وكان يرأس تحريرها الدكتور (عبد الحميد يونس) ويماونه، سكرتيراً للتحرير، (أحمد عبد الفتاح أحمد)، ويصرف على المجلة قديماً (عبد السلام الشريف)، وكان إصدار المجلة كل ثلاثة شهور من مبنى يقع فى شارع شجرة النور بالزمالك بالقاهرة.

أما المرحلة الثانية والأخيرة فقد بدأت فى يناير ١٩٨٧ حتى اليوم بعد أن توقفت عن الصدور مدة تزيد عن ستة عشر

شمس ثقف «مصادر الآثاء الموسيقية الشعبية» وقفة اعداء وانزان، وإلى جوار «الأغنية الشعبية موسيقاها وعلاقتها بالكلمات» للدكتور (أحمد موسى) ثقف «الآثار الشعبية علم وفن» لصقوت كمال؛ إنه انزان طيبى يحققه مجتمع ثقافى معقله وزاخر.

وأمام الفتح العقلانى للذى يفرضه الواقع التاريخى فتحت مجلة «الفنون الشعبية» أبواب النشر أمام كل مصلاء، سواء كان عربياً سورياً أو عربياً مغربياً، ففتحت المجلة صميم أعنادها السبعة عشر الأولى مقالة «الشعر الشعبى فى تونس» والفضل فى الشعر الشعبى فى تونس، للباحث التونسى (محمد المرزوقى)، كما فتحت الباب أمام أبناء المغرب ففتشوا فيها «الدراسات الفولكلورية بالمغرب» للباحث (عثمان الكعك)، وكذلك «عروس الريف فى ليهيا» للباحث (عمر بلعيد المزوغى)، فضلاً عن «الآثار والفنون الشعبية فى اليمن» للباحث (عبد الفتاح عبد) (٦٧).

لقد صاحب النشر فى المجلة دراسات على أعلى مستوى فى الرقص الشعبى، وهو تخصص نادر ومضى إلا أن رصد هذه الظاهرة المصرية والأجنبية يفسح مجالاً أوسع أمام هذه النوعية الفريدة من الدراسات، وكان على رأس كل ذلك «إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على المسرح» لربدى صالح، والاهتمام برصد الرقصات الشعبية الهندية، ترجمة (أحمد آدم)، فضلاً عن «تدوين الرقص» لمجدى فريد (٦٨).

وبكل عمق التجريبية المصرية مع قرن للفرجة الشعبية افتتحت المجلة ميدان «مسرح الفولكلور» للدكتور (عبد الحميد يونس)، وللب المنار أو حرب المجمع، للدكتور (فؤاد حسنين على) «الآثار مسرح غنائى شعبى لم يطور» لمجدى شمس (٦٩).

ملفات المسح الميدانى

عددت المجلة، منذ بدء إصدارها، إلى عمل ملفات للمسح الميدانى لبعض المناطق الدائية لجمع مآثرها الشعبى قبل أن تطيح به وسائل الاتصال العصرية، فأوجدت للمجلة عدة ملفات للمآثر الشعبى فى كل من النوبة وسبوه والوادي الجديد وسبناه والواحات البحرية (٧٠).

المتريجات

قامت المجلة بترجمة بعض المقالات المهمة من اللغات الأجنبية، مثل «قصّة واقعية من الأدب الشعبى باللغة

السواحلية» للدكتور (فؤاد حسنين على)، و«سيرة عنترة» عن اللغة الألمانية للباحث الألمانى (برنهارد هاتز) ترجمتها (إبراهيم زكى خورشيد)، و«الأساطير والحكايات الشعبية» للمالم «سير جورج لورانس جوم» ترجمة (أحمد مرسى)، و«الأساطير التى تفسر أصل الدار» للمالم (جيمس فريزر) ترجمة (أحمد آدم)، وحكايات الجان، للمالم (جان فريز) ترجمة (فوزى سمعان)، والآثار فى مصر لصوره الإفريقية، للباحثة (برندا سلجمان) ترجمة (أحمد آدم) (٧١).

بعض هنات صغيرة

جاء فى بعض مقالات هذه المرحلة ما نراه مخالفاً للحقائق، مثل مقال «الأيزا فن شعبى» وهذا الحكم غير مدروس، ويعود بعداً تاماً عن الحقيقة، كما جاء استخدام اسم «ملحمة» على ما حدث فى كل من عام ١٩٥٦، ومرحلة إنشاء السد العالي، وإن كان اللفظ أطلق مجازاً فلاد من الاحتراس من استخدام اللفظ مصطلحات فولكلورية فى غير موضعها، خاصة لأنها مستخدمة فى مجلة فولكلور متخصصة وعلمية (٧٢).

الإخراج الصحفى

نظراً لكبر وسعة صفحة المجلة فقد جمعت الحروف فى المطبعة على عمودين، مما سهّل فى القراءة، كما تم إضفاء الصور بطريقة منظمة، وإن جاء استخدام الصور مسطراً فى بعض الموضوعات كما فى مقال «المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة الغورى» للدكتور (عثمان خورث)، حيث وصل عدد الصور إلى ٤٤ صورة، وحدث الأمر نفسه فى مقالة «الرقص الهندى» ترجمة (أحمد آدم) فوصل عدد الصور المعروضة فيها إلى ٤٥ صورة بطريقة الحركة البطيئة دراما ضرورية لفرض ذلك (٧٣).

الإعلانات

استخدمت المجلة أسلوب الإعلان للترويج لبعض السلع على الرغم من تبعتها وزارة الثقافة، وقد يجوز الإعلان عن الكتب فى مثل هذه المجلات المتخصصة، لكن أن يتم الإعلان عن بعض الزيوت والشحوم فإن المسألة بذلك أصبحت لجة أكثر من اللازم!!!

ثانياً: المرحلة الثانية

وهذه المرحلة تبدأ منذ الإصدار المتجدد للمجلة فى يناير ١٩٨٧ وتظهر العدد رقم ١٨ منها الذى حمل عنوان المقالة

و(عفت ناجي)، كما تناولت سير بعض الأحياء منهم مثل الفنان (عبد السلام الشريف).

ج) نشر مقالات مستقلة

نشرت المجلة مقالات مستقلة للدكتور (هاني جابر) بعنوان «التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل المعرفة»، وللراحل (رشدي صالح) بعنوان «الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والرياضة».

ط) تلاحم الأقاليم ذات الخبرة بأقلام الشباب

اكتسبت المجلة دماء جديدة من الشباب إلى جوار أصحاب الخبرة في مجال الفولكلور، فإلى جانب الأسماء الكبيرة مثل (فاروق خورشيد) و(صفوت كمال) والدكتور (أحمد مرسى) برزت أقلام الشباب مثل: (عبد العزيز رفعت) و(مصطفى جاد) و(سميح شعلان) وغيرهم.

ي) تغير في شكل خط الطبع

استخدمت الماكينات الإلكترونية الجديدة في كتابة المقالات بالكمبيوتر، مما حسن من شكل الكتابة، لكن ذلك أفقد المجلة روح الجمال عدد استخدام خط الكمبيوتر في كتابة عناوين المقالات.

ك) استخدام ملزمة للصور الملونة

دخلت على أوراق المجلة ملزمة من الورق المصقول (الكوشيه) استخدمت لطباعة الصور الملونة عليها مما أعطى للصور رونقاً متميزاً وبهجلاً، وإن كانت المجلة محتاجة إلى ملزمة أخرى من الورق المصقول (الكوشيه) لطبع الصور التي لا تحتاج إلى ألوان، فما زالت الصورة «أبيض وأسود» تعتبر نقطة ضعف رئيسية في المجلة.

إننا في ختام هذه الدراسة لا نستطيع أن ندعي - بأية حال من الأحوال - أننا وفقنا هذا كالجبرتي ممسكين بالقلم ومؤرخين، فهذا أبعد ما يكون عن نمط تفكيرنا، ولكننا - للأمانة - أردنا بهذه الأوراق أن نقفز هذا وهناك لنقف في خنادق ميادين عدة للفولكلور العربي، كمراسلين حربيين نلاحظ اتصال من ناضل كاشفاً الرأس حتى يسقط السيف من قبضة اليد، مع آخر لحظة يطلقها الصدر أو يسحبها إليه من غبار المعارك، أو مثابعين بكل علامات الانبهار والإعجاب من يواصل صليل سوفه إسماع الجميع ولم يصنع هذا السيف في الغد بعد!!..

الافتتاحية له معنى القبطة والبهجة الجماعية على لسان الدكتور (عبد الحميد يونس) قائلًا: «مجلتنا تعود، ويمكن الوقوف على بعض مظاهر هذه المرحلة كالآتي»:-

أ) كثرة في الجمع الميداني إلى حد ما

تم جمع خمسة عشر نصاً شفهيًا يتراوح ما بين أغنيات وحكايات قام بها الباحثون: (عبد العزيز رفعت)، و(توفيق حنا)، والدكتور (مصطفى رجب)، والدكتور (أحمد شمس الدين للحاجي) و(سميح شعلان)، و(أحمد عبد الرحيم)، و(إبراهيم عبد الحافظ).

ب) مناقشة قضية الاستهزام

نوقشت هذه القضية على صفحات المجلة في الأدب المعاصر وحكايات نجيب محفوظ، والرواية العربية، والموسيقى المصرية، والسيمياء والفن التشكيلي، والمسرح، وسينما الطفل.

ج) نشر مقالات تتناول الرقص الشعبي

نشرت المجلة نظام تحليل وتسجيل الحركة، والعلاقة بين الأنثروبولوجيا والرقص، والرقص في مصر القديمة، والرقص المسرحي.

د) مقالات للدراما الشعبية

نشرت المجلة عدة أبحاث ومقالات تناولت إحياء دراما الأراجوز، وبعض عروض المسرح للستروحة من التراث الشعبي.

هـ) مقالات عن ثقافات غير مصرية

تناولت هذه المقالات فن الأكروبات في الصين، وحفلات المرس في اليمن، والفنون الإفريقية، وآلة الطنبورية، والبيت الكويتي القديم، والحكايات الشعبية الإفريقية، وأفراح الفخان في اليمن وملحمة جلعاش وحلم الخلود، والفولكلور الروماني.

و) زيادة ملحوظة في المقالات المترجمة

تناولت المترجمات موضوعات عديدة على صفحات المجلة فبلغت نحو عشرين مقالاً مترجماً.

ز) الاهتمام بدراسة سير الرواد

انبرت المجلة تنشر بعضاً عن سير رواد الفنون الشعبية خاصة عند الرحيل مثل الفنان (سعد الخادم)، والدكتور (عبد الحميد يونس)، و(جمال عبد الرحيم) و(محمود مختار)،

المراجع والهوامش

- (١) راجع العدد الأول من دورية «الفنون للشعبية» من ١٧، من ٢٦، من ٣٢، والعدد الثاني من الدورية نفسها من ٣٧ - مركز الفنون الشعبية - وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالقاهرة.
- (٢) راجع الحدين نفسيهما - الأول، من ٦٥، والثاني، من ٣٦، من ٣١.
- (٣) راجع الحدين نفسيهما - الأول، من ٨١، من ٩٠، والعدد الثاني، من ٧٥، والعدد الأول، من ٧٩.
- (٤) راجع الحدين نفسيهما - الأول، من ٣٧، من ٤٢، من ٤٨، للعدد الثاني، من ٤٣، من ٦٦، من ٨٥.
- (٥) كامل زهيرى - «المجلات الثقافية والتحديات المعاصرة» - من ١٧٧ - كتاب العربى - للكتاب الثالث يناير ١٩٨٤ - الكويت.
- (٦) الدكتور (عبد القادر مختار) فى حديث شخصى معى بتاريخ ٢٣ أكتوبر ١٩٩٥.
- (٧) المصدر السابق.
- (٨) حسنى لطفى - فى حديث شخصى معى فى ٢٣ أكتوبر ١٩٩٥.
- (٩) المصدر السابق.
- (١٠) عبد القادر مختار - مصدر سابق.
- (١١) عبد القادر مختار - مصدر سابق.
- (١٢) دحسن صبرى بكى - من ٤٩، وقد سمعا أغنية شعبية بالألفاظ والمعاني نفسها من السطرية (خضرة محمد خضر) على مسرح السامر بالقاهرة، فى ختام أعمال مؤتمر السور للشعبية بالقاهرة، فى الفترة ما بين ٢ إلى ٧ يناير ١٩٨٥، ولم تقم الدنيا وتقع على الرغم من التماهيبة الفيرة التى حضرت هذا المثل.
- (١٣) حسنى لطفى - المصدر السابق.
- (١٤) مجلة التراث الشعبى - من ٤٩ - العدد الأول (أيلول) ١٩٦٣ - بغداد، من ١١١ - العدد الثاني أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٦٣ - من ١١٤ العدد الثالث، نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٦٣، من ١١٧ العدد الرابع، ديسمبر (كانون الأول) ١٩٦٣ ويناير (كانون الثاني) ١٩٦٤.
- (١٥) انظر التراث الشعبى، العدد الرابع والخميس - السنة الأولى - ديسمبر (كانون الأول) ١٩٦٣ - يناير (كانون الثاني) ١٩٦٤ - من ١١٧.
- (١٦) راجع الأعداد الأولى من عمر المجلة.
- (١٧) انظر العدد الثالث - تشرين ثنى ١٩٦٩ - من ١٢١، العدد الخامس - كانون ثنى ١٩٧٠ - من ١٣٩، العدد الرابع - كانون أول ١٩٦٩ - من ١٦٦.
- (١٨) انظر العدد من الثالث حتى الخامس، كانون ثنى ١٩٧٠.
- (١٩) انظر العدد السابع ١٩٧٨.
- (٢٠) انظر العدد المباشر ١٩٧٧.
- (٢١) انظر العدد الرابع ١٩٧٧، والعدد الثاني.
- (٢٢) انظر العدد الخامس والسابع ١٩٨٢.
- (٢٣) انظر العدد (٤، ٣) ١٩٨٤.
- (٢٤) انظر العدد (٦، ٥) ١٩٨٤، والعدد الأول ١٩٨٥.
- (٢٥) انظر الحدين (١٠، ٩) ١٩٨٤.
- (٢٦) انظر الحدين (١٢، ١١) ١٩٨٤.
- (٢٧) انظر الملحق للمستقل للمصاحب للحدين (٤، ٣) ١٩٨٤، وكان قد سبق مجلة «التراث الشعبى» العراقية لإصدار ملحق خاصة مشابهة، كالميلق للمصاحب للعدد الرابع لسنة ١٩٧٦.
- (٢٨) عالم الفكر - المجلد الثالث - العدد الأول (إبريل - مايو - يونيو) ١٩٧٢ - من ١٥ - وزارة الإعلام - الكويت.
- (٢٩) المرجع السابق - من ٥٥.
- (٣٠) المرجع السابق - من ٨٣.
- (٣١) المرجع السابق - من ١٣١.
- (٣٢) المرجع السابق - من ١٥١.
- (٣٣) المرجع السابق - من ١٨١.
- (٣٤) المرجع السابق - من ٢٠١.
- (٣٥) المرجع السابق - من ٢٢٧.
- (٣٦) عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع (يناير - فبراير - مارس) ١٩٧٦ - من ٩ - وزارة الإعلام - الكويت.
- (٣٧) المرجع السابق - من ٣٩.
- (٣٨) المرجع السابق - من ٩٩.
- (٣٩) المرجع السابق - من ١٢٧.

- (٤٠) المرجع السابق - من ١٧٣.
- (٤١) عالم الفكر - المجلد السادس عشر - العدد الأول (إبريل - مايو - يونيو) ١٩٨٥ - من ٣.
- (٤٢) المرجع السابق - من ٣٥.
- (٤٣) المرجع السابق - من ٤٧.
- (٤٤) المرجع السابق - من ٦٩.
- (٤٥) المرجع السابق - من ١٣٥.
- (٤٦) المرجع السابق - من ١٥٣.
- (٤٧) انظر إلى التفريق والحدود الفاصلة بين الفلسفة والصورة في دراسة (فارق خورشيد) المدونة باسم المدير الشعبية العربية، - من ٢٤٩ المجلد التاسع عشر - العدد الثاني (يوليو - أغسطس - سبتمبر) ١٩٨٨ - مجلة عالم الفكر - الكويت.
- (٤٨) عالم الفكر - المجلد السادس عشر - العدد الأول (إبريل - مايو - يونيو) ١٩٨٥ - من ٢٠٩.
- (٤٩) المرجع السابق - من ٢٢٧.
- (٥٠) عالم الفكر - المجلد السادس عشر - العدد الثالث (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر) ١٩٨٥ - من ٢٩ (نيسان) ١٩٧٤.
- (٥١) مجلة الفنون الشعبية - من ٩٧، من ٩٨ - العدد الثاني إبريل (نيسان) ١٩٧٤ - عمان - الأردن.
- (٥٢) هذه المجلة الفلسفية لم تستطع المخبر على إصداراتها، فاكشفنا بمرض ما كتب عنها. وقد أشارت مجلة المأثورات الشعبية، للتقيرة إلى أن المجلة الفلسطينية هذه ظلت صامدة مدة خمسة عشر عاماً. راجع كلمة المخبر في العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٨٨.
- (٥٣) مجلة الفنون الشعبية، الأردنية - من ٩٠ - العدد الثاني، إبريل (نيسان) ١٩٧٤.
- (٥٤) المرجع السابق - العدد الثالث يوليو (تموز) ١٩٧٤ - من ١٢٣.
- (٥٥) المرجع السابق - العدد الحادي عشر - أغسطس (آب) ١٩٧٦ - من ١٠٤.
- (٥٦) نشرة «ولاء» - من ٤ - العدد الرابع - مركز دراسة الفولكلور - السردان - مايو ١٩٧٨.
- (٥٧) المرجع السابق - من ١٧.
- (٥٨) المرجع السابق - العدد الخامس - من ١٣ يوليو ١٩٧٨.
- (٥٩) مجلة ولاء - مارس ١٩٨٠ - من ٨.
- (٦٠) المرجع السابق - العدد الأول من ٥٨، والعدد الثاني - من ٧٢.
- (٦١) مجلة الفولكلور السرداني - من ١١ - معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بالخرطوم ١٩٨٣.
- (٦٢) شملت هذه الدراسة مجلة المأثورات الشعبية، منذ أول صدورها في يناير (كانون الثاني) ١٩٨٦ حتى العدد الثامن والعشرين الصادر في أكتوبر ١٩٩٢، إذ لم يتح لنا سوى هذه الأعداد، أما باقي الأعداد فلم ننزل إلى البيع في السوق المصري.
- (٦٣) الدراسة الأولى بالعدد الخامس - يناير ١٩٨٧ - من ٨٦، والدراسة الثانية بالعدد ١٩ - يوليو ١٩٩٠ - من ٦٥، والدراسة الثالثة من ٣٩ بالعدد الأخير نفسه.
- (٦٤) الدراسة الأولى، من ٦٩، بالعدد الحادي والعشرين - يناير ١٩٩١، والدراسة الثانية، من ٦، بالعدد السادس والعشرين - إبريل ١٩٩٢، والدراسة الثالثة، من ٢٧، بالعدد ٢٨ أكتوبر ١٩٩٢.
- (٦٥) العدد الأول، من ٥٥، والعدد الرابع، من ٩٧، والعدد الخامس عشر، من ٣٥.
- (٦٦) د. عبد الحميد بونس المأثورات الشعبية طابعها للقومي والإنساني، من ٦، مجلة الفنون الشعبية - العدد الأول - ١٩٦٥.
- (٦٧) انظر مجلة الفنون الشعبية، العدد الثاني، من ١٧، والعدد السادس عشر، من ١١٤، وكذلك انظر العدد الخامس، من ٢٧، والعدد الخامس، من ٤٨.
- (٦٨) راجع الفنون الشعبية، العدد الأول، من ٨٢، العدد الثالث، من ٧٠، العدد السابع عشر، من ٣٢.
- (٦٩) المرجع السابق - العدد الثاني، من ٢، والعدد السادس، من ٣٧، والعدد السابع عشر، من ٧٢.
- (٧٠) المرجع السابق، من (٨٢ - ١٣٢) العدد الأول، من (١٠٢ - ١٣٢) العدد الثاني، من (١٠١ - ١٢٤) العدد الثالث، من (٧٢ - ١٥) العدد الخامس، من ٦٥ العدد السابع.
- (٧١) المرجع السابق - من ٣١ العدد الرابع، من ٣١ العدد الخامس، من ٥١ العدد السادس، من ١٥ العدد الخامس عشر، من ٨٢ العدد السادس عشر، من ٨٤ العدد السابع عشر.
- (٧٢) المرجع السابق - من ٤٩ العدد الثاني، من ٤٦ العدد الأول، من ٤٣ العدد الثالث.
- (٧٣) المرجع السابق - من ٦١ العدد السادس، من ٦٢ العدد الرابع عشر.



الثقافة المادية والفنون التشكيلية ومسيرة مجلة الفنون الشعبية

د. هانى إبراهيم جابر

عندما صدرت مجلة الفنون الشعبية بمصر فى الساحة العلمية والإعلامية، فإنها بذلك قد جسدت المنظومة البحثية التى قام بها جيل الرواد من المشتغلين بهذا المجال البحثى عن المآثورات، وعن جمالياتها وخصائصها الاجتماعية، ودورها فى مجالى الهوية والأصالة الإنسانية والإبداعية لهما. وبذلك تكون هذه المجلة، «العلمية والثقافية»، قد بينت بوضوح الدلالة لها، وأكدت مكانتها الريادية فى الوطن العربى، وهى فى ذلك قد تبنت نشر الدراسات فى أجناس الفولكلور كافة: «الأدبية والتعبيرية والتشكيلية، والعادات والمعتقدات بالإضافة إلى الثقافة المادية»، وساهمت، إلى جانب ذلك، فى وجود عدد من الدارسين والباحثين من الأجيال التالية لجيل الرواد، مما دفع حركة البحث إلى الاتجاه الأكاديمى، ومما أكد على أهمية المآثورات فى ترسيخ الهوية وفى مجال التنمية الثقافية. وإن كان للمجلة شغلها الشاغل بالمآثورات المصرية إلا أنها كانت تنظر، دائماً، إلى المنظور العربى برحابة، ومؤكد عليه.

ومن أكثر من سبعمائة وخمسة وثلاثين مقالاً، بين دراسة علمية أو عرض لكتاب أو رسالة أو مقالة مترجمة أو عرض لمؤتمر (الباحث مصطفى جاد)، كان للدراسات التشكيلية والثقافة المادية مكانتها منذ العدد الأول، الذى صدر فى يناير ١٩٦٥، ثم توالى، بعده، الدراسات والبحوث والرسائل، مقدمة معها مادة جديدة حول فروع التشكيل المختلفة والظواهر الجمالية فى الثقافة المادية، والعادات المتصلة بها على النحو التالى:

- ١ - مقالات ودراسات ١١٤
- ٢ - مقالات ودراسات مترجمة ٤
- ٣ - عرض كتب ورسائل ٩
- ٤ - عرض مقالات بالمجلات الأخرى ٤
- ٥ - عرض مؤتمرات ومعارض وتذرات ٢٣

١٥٤

المجموع بنسبة ٢١% (المصدر السابق)

١٦ - الاعتماد بالحفاظ على تقديم صور لأعمال تشكيلية على صدر الغلاف من الوجهين حتى أصبحت من العلامات المميزة للمجلة.

ومن ناحية أخرى اهتمت المجلة، في بداية أعدادها، بالبعد الجغرافي للثقافة التشكيلية وللثقافة المادية؛ فقدمت العديد من الدراسات لمنتجات تدعج محافظات بعينها لها خصائصها الاجتماعية المتفردة. وهذا الفعل من الأهمية الكبرى؛ يمكن؛ لأنه يهدف لعمل خريطة ثقافية شعبية لمصر.

وهذه الدراسات التي قدمت، مثلاً، عن النوبة وسبوه وغورهما لم تكن مجرد عرض مدون لما تم تجميعه منهما، وإنما عيّنت المجلة بدراسة الجماليات التي تغلف تلك المنتجات، بالإضافة إلى دراسة الوظيفة المرتبطة بها. وتعتبر هذه الدراسات مرجعاً مهماً للثقافة الشعبية الإنتاجية والجمالية المصرية لدى المهتمين والباحثين. ومن زاوية أخرى يمكن القول إن التوسع التطبيقي في مجال الفنون والدرية، وانتشار الدارسين في مجال الفنون والمتخصصين الحاصلين على دراساتهم العليا في موضوعات ترتبط، بشكل أو بآخر، بالمأثورات، مما جعل هؤلاء الطلاب يرجعون إلى هذه الأعداد باعتبارها المصادر الرئيسية لموضوعاتهم.

كذلك اهتمت هيئة تحرير المجلة بعرض موضوعات الباحثين من أبناء المعهد العالي للفنون الشعبية، والتي رأت أنها خطوة ثقة تصناف إلى هؤلاء الواعدين؛ مما يسهم في دفعهم على الاستمرار في التنقيب عن المأثورات في مواقعهم الثقافية المتنوعة. ومع هذا كان للحاصلين على الماجستير والدكتوراه نصيباً كبيراً في عرض نتائج بحوثهم وأهم محاورها العلمية في الصفحة من كليات الفنون المختلفة بجانب المعهد العالي للفنون الشعبية ومعاهد الأكاديمية، بشكل عام، مما يسهم في نشر هذا الاتجاه البحثي بين طلاب الدراسات العليا بها.

ونظراً لأن أبواب المجلة مقسمة بين فروع الفولكلور المختلفة فإن الحاجة تؤدي إلى الطلب بضرورة إصدار أعداد متخصصة نوعية في مجالات متعمقة ودقيقة أكثر، وخصوصاً في مجال المشغولات الشعبية، وذلك قبل اندثار هذه النوعية ومنها مثلاً: الأحذية، المداس، الطواق، الورش، حلوى المناسبات الشعبية، أشكال العرائس وصندوق المرض الشعبي، مزاييا وأشكال الاحتفالية الشعبية. وما يرتبط بفن البردعي وتزيين اللواب، والعمرات، والباعة الجائلين وأسواقهم، والفن البلدي وأنواعه..... إلخ.

وهذه النسبة قد شغلت أكبر مساحة في الصفحة، بجانب الدراسات والمقالات الأخرى حول الفروع المختلفة لمباحث الفولكلور؛ حيث بلغت نسبة الموضوعات العامة ١٥ ٪، وموضوعات المعقدات ٥ ٪، الماديات والثقاليدي ٧ ٪، الأدب الشعبي ٣٥ ٪، الدراما وفنون المرض ٤ ٪، الموسيقى ٦ ٪، الرقص والتعبير الحركي ٥ ٪، الأسطورة ٢ ٪. ومن هذا يتبين لنا أن الفنون التشكيلية والثقافة المادية قد لقيت من الاهتمام ما يستهدف إعداد أجيال من المهتمين بحركة الفنون التشكيلية وثقافتها المادية في التخصصات الفنية والإثنائية كافة، إلى المشغولات والصناعات الحرفية والتطبيقية.

ومن الموضوعات الرئيسية التي تبثها المجلة في أعدادها المثالية:

- ١ - العمارة الشعبية والتقليدية وما يرتبط بها من خصوصية في الإنشاء وفنون المعمار، والنقوش والخزارف.
- ٢ - المرسومات الشعبية بمختلف وسائل التعبير عنها، وفي مجالاتها المختلفة.
- ٣ - الفخار، والخزفيات، والأشكال الفنية المرتبطة بهما.
- ٤ - التحاميل والأحذية، وما يرتبط بهما من للمعتقدات الاجتماعية، وأشكال الصياغة الفنية.
- ٥ - فنون التسجيات المختلفة، ودراسة حول الأزياء الشعبية والحصرية، وفنون التطريز المختلفة.
- ٦ - الحلوى الشعبي.
- ٧ - أدوات الزراعة.
- ٨ - عادات الفبز ومناسباته، وأدوات الطهي.
- ٩ - أبراج المعمار.
- ١٠ - الخزارف الفنية وأرباطها بالأشكال الطبيعية والهندسية.
- ١١ - عريات الكارو، والفنون الجمالية المرتبطة والتطبيقية.
- ١٢ - الاهتمام بتجارب وخبرات بعض الشعوب الأخرى في مجال الإنتاج الشعبي.
- ١٣ - الاهتمام بجانب الاستلهم والتوظيف في مجال الفنون التشكيلية والثقافة المادية.
- ١٤ - الاهتمام بالدراسات التنموية للفنون التشكيلية، ودورها في تأكيد التواصل الفني.
- ١٥ - الاهتمام بالمعارض المقامة في المجال ذاته، وتقديم عروض لها في المجلة.

أرى أن تقوم المجلة بإعداد بطاقت بحثية ميدانية لمختلف محافظات مصر؛ لجمع المأثورات من مواقعها بالشكل المتكامل والشعولي مدعمة بالوسائل والأدوات الكفيلة بتحقيق مهامها.

أقترح أن تقوم المجلة بطرح موضوعات محورية كفكرة «الزمن» مثلاً، وتأثيره على المأثورات في المجالات المختلفة. وعلى سبيل المثال: الزمن والرمز، الزمن والمأوى، الزمن والزخرف، وهكذا، فإن النتائج ستكون مبهرة حول فرضية دوام الأصالة الشعبية، مثلاً، في الإنتاج الشعبي.

وأخيراً... فإن هذه المجلة شديدة الخصوصية، وأقرب المجلات إلى الهوية المصرية العربية وإلى ثقافتها الإنسانية النابعة من عمق تاريخها، ومن مميزات موقعها، لجديرة بأن تكون في مكان مخصص لها، معد بالوسائل اللازمة والمعدات التي تحقق لها مسيرة أفضل. وأرى أن هذه المجلة العلمية والجمالية، أيضاً، لها في الواقع عدد من المجالات المتخصصة تقع في مجلة واحدة اسمها الفنون الشعبية.

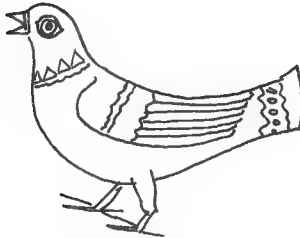
الاحتياج إلى صدور مازمة أكبر باللغات الحية لموضوعات المجلة، مع ترجمة لفنون شعبية من الشعوب الأخرى، مع تبادل الدوريات مع المجلات المماثلة في العالم.

الهدف في تكوين أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية، وارتباط كل زخرف بوظيفته على كل مساحة وخاصة.

أرى أن تنبني المجلة الجانب الثقافي والمعرفي بإقامة المحاضرات والندوات، وكذلك المعارض المتخصصة بين جموع الطلاب، وكذلك التجمعات المشابهة، وذلك تدعياً لنشر الوعي بالاهتمام بالثقافة الشعبية، وليس هذا بعيداً، حيث إن جيل الزواد هم أساتذة لهم للباح الأول في هذه الخصوصية.

أطالب بزيادة المطبوع من المجلة، وإعادة النظر في التوزيع، حتى تلبي حاجة كل الراغبين في اقتنائها، بالإضافة إلى ضرورة وصولها إلى أقصى بقعة في مصر، وأيضاً في الوطن العربي.

أطالب بإصدارات مؤلفة، تصدر تبعاً حول موضوعات تتصل بعلم الفولكلور، وبالأجناس الأخرى في الإبداع الشعبي.



الحلم بمجلة للفنون الشعبية

تجربة وملاحظات

محمد قطب

البداية التي أعود منها وإليها معكم، معنا، تختلط فيها الذكرى مع التجربة العملية... ليست لدينا مجلة مصورة. إذا كان الأمر كذلك، فما بالتأ بطم «مجلة للفنون الشعبية».. أتذكر من الأعوام والأيام يناير ١٩٦٥، تحديدًا، يصدر العدد الأول من مجلتكم، مجلتنا، كنت شابًا صعيديًا في بلد يتحول ويحلم - وأنا الآن على المعاش - أحلم مع الحالمين بالمجلة... يأتي إلينا فنان بسيط، عميق يصيح أستاذًا لنا جميعًا، الأستاذ عبد السلام الشريف، ونحن نخطو خطواتنا الأولى، وفي شجرة الدر، بالزمالك، نتجمع، نجتمع مع مجلة «الفنون الشعبية». نرسم بالأبيض والأسود، ونلون، ونتابع المطبعة ونحاور. الطباعة «تيبو».. يحاورنا الأستاذ في الحفر البارز، الرصاص، التوضيب، الفورم، الألوان، فصل الألوان البدوي، أسئلة عن مشروعاتنا في الحياة والصحة والقراءة، يضيف لنا خبرة ومهارة يوميًا بعد يوم.

وتكرعه. وتكره التجربة وتصل المجلة إلى الثلاثين من عمرها، وتقرب من العدد الخمسين في إصدارها الثاني ونحن، مازلنا، نتطم، جميعًا، من الأستاذ، أبطال الله عمره ومتعه بالصحة والعافية... نتعلم معه كيف تكون التجربة، وكيف يكون لنا ملاحظتنا ولابدًا...

(١) ضرورة استمرار الخلاف مع تغير الأرضيات من عدد إلى آخر، وأن يطبع على ورق كوشيه ٢٤٠ جرام،

مساحة، لون، فراغ... ما رأيكم في اللون الذهبي، نسمد ويصدر العدد ثلث الآخر، غلاف متميز وقطع متميز... الألوان الصريحة من العلبة في المطبعة، الألوان التركيب، ويردد: الإنسان المصري بسيط وعميق، ونتعلم: أن للخط بلاغة - بالمعنى التشكيلي - وأن للون بلاغة، بلاغة اللون. نتوقف ونتأمل وننظر وننتقل معه إلى بلاغة الخط العربي، فكل حرف لوحدة، وكل لوحة حروف، البطل ودلالة درجاته

(٦) زيادة عدد الرسوم التوضيحية لكل موضوع على أن يكون الأسلوب معتمداً على الخط الشعبي البسيط أو خطوط الثالث بالنسبة إلى الموضوعات التي تحتاج إلى نوعية هذا الخط مثال: المأثورات الشعبية والتاريخية.

(٧) متابعة وتعميق التطوير الذي بدأ مع العدد (٤٠ - ٤١)، ويده طباعة اللجنة أوفست، ومحاولة الإفادة من التقنيات العالية في الطباعة من جمع وتصوير وفصل ألوان وطبع مع المحافظة على روح المجلة بطرح أنواع من الخطوط والرسوم والأشكال من المأثورات.

(٨) استضافة الفنانين الذين استلهموا المأثورات الشعبية في أعمالهم ولوحاتهم لعمل عدد كامل لكل منهم؛ وذلك بأن يقوم الفنان برسم اللوحات والرسوم التوضيحية للمجلة حتى تكدس الجارب وتجاوز الزوى البصرية الشعبية على صفحاتها. وأخيراً..

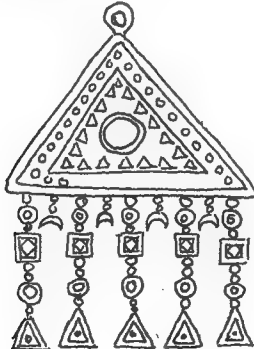
ما يهنا، هذا، ليس أن نسجل ورقة، ولكن أن نقارور حول تجرية المجلة في احتفالاتها والتي ستقام بالمجلس الأعلى للثقافة؛ لأن مجلة القنون الشعبية ليست دورية ثقافية متخصصة في الموضوعات الشعبية ولكنها استجابة طبيعية لإحساس الشعب المصري بذلته من خلال المأثورات بكل أشكالها وألوانها وأدواتها.

ويأخذ طبقة سلفان أو يستعمل فيه طبقة من الورنيش (U.V) ليكون مصقولاً. وهذا متوفر بالهوية المصرية العامة للكتاب القائمة على طباعة المجلة.

(٩) يتخذ المقاس ٨/١ الجايز (٢٨ × ٢٠.٥)، ويطبع الداخلي على ورق أبيض لا يقل عن ٧٠ جرام، لمرافقة المواد، دائماً بالصورة والصور التوضيحية والأشكال وضروية أن يكون الداخلي أسود مع لون إضافي يتغير كل عدد. يجب العناية بطباعة الملازمة الألوان بالداخل (ملازمة الألوان)؛ وذلك بالعناية بالأصول المرسة للمجلة، ودخول وحده فصل الألوان بالهوية.

(٤) كل عدد يرافقه صدور المجلة هذا حلم - بوسني مأخوذ من التراث الشعبي على أن يكون لوناً أو أكثر ومقاسه ٤١ × ٢٨ سم، وأن يكون من رسم الفنان الشعبي البسيط، مثل لوحات: الوشم وأبو زيد الهلالي وهي متوفرة في مكتبات سيدنا الحسين حتى نحافظ على هذه اللوحات من الاندثار (أرى ذلك مشروعاً مهماً يستحق منا العوار).

(٥) وأيضاً يخصص باب لتصوير الأعمال الفنية للفنان الشعبي؛ مثل: تصوير وأجهات منازل الحجاج وبعض الرسوم الموجودة في المواد والمسيرك الشعبي وعربات الكارو وملاحظة الخشبات التي تحدث في الخطوط والأشكال والعبارة.



التناول الموسيقي في أعداد مجلة "الفنون الشعبية"

فرج العنتري

اقتضت مهمتي في تيسير المصمى لدلالات موضوعات الموسيقى في مقالات وبحوث أعداد مجلة «الفنون الشعبية»، أن أعد وضع ترتيبها زمنياً على ضوء ما أسفرت عنه تجميعات مقالات الموضوع المعين طبقاً للتقسيم المعمول به في تفريمات الموسيقى الشعبية من الغناء بأنواعه، والغزف بأنواعه، ومن فصول الآلات ومفرداتها، وإلى جانب ما ظهر من اتجاهات أخرى. وبهذا، وعلى ضوء ما أسفر عنه كم وكيف للترتيب من تجميعات نوعية أمكنني التوصل إلى ملاحظاتي بالآتي بعد :

١ - في فرع الغناء

أولاً - عن مقالات الفصائل :

- ١ - خصائص ووظائف الأغنية الشعبية : بالعدد الثاني : سنة ١٩٦٥ .
- ٢ - الأغنية الشعبية، والأغنية النارجية : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .
- ٣ - دراسات في التراث الشعبي بمصر : بالعدد السابع : سنة ١٩٦٨ .
- ٤ - الأغنية الشعبية، موسيقاها وعلاقتها بالكلمات : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .
- ٥ - ملاحظات على الأغنية الفولكلورية : بالعدد التاسع : سنة ١٩٦٩ .
- ٦ - الأغنية الشعبية عند هرذر : بالعدد الثامن : سنة ١٩٦٩ .
- ٧ - اتجاهات البحث في الأغنية الشعبية : بالعدد الثالث عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٨ - الأغنية الشعبية : بالعدد السادس عشر : سنة ١٩٧١ .

٩ - الأغنية الشعبية، قراءة في أشكال الدلالة : بالعدد السادس والعشرين : سنة ١٩٨٩ .

١٠ - الأغاني الشعبية في حياة للجماهير : بالعدد الرابع والثلاثين : سنة ١٩٩١ .

ثانياً - عن المحطات :

- ١ - أغاني سيوه : بالعدد الثاني : سنة ١٩٦٥ .
- ٢ - لماب وأغاني الأطفال : بالعدد الرابع : سنة ١٩٦٥ .
- ٣ - ألوان من الفن الشعبي : بالعدد الرابع : سنة ١٩٦٧ .
- ٤ - أسطورتان للموسيقى الشعبية المصرية : بالعدد السادس : سنة ١٩٦٨ .
- ٥ - أغاني شعبية من مصر العليا : بالعدد السابع : سنة ١٩٦٨ .
- ٦ - للموسيقى والأغاني الشعبية بمصر في ١٠٠٠ عام : بالعدد التاسع : سنة ١٩٦٩ .
- ٧ - المأثورات الشعبية في إقليم لغفوم : بالعدد العاشر : سنة ١٩٦٩ .
- ٨ - الزار مسرح غذائي شعبي لم يتطور : بالعدد السابع عشر : سنة ١٩٧١ .
- ٩ - الموسيقى الشعبية اللوبية وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الرابع : سنة ١٩٧٠ .
- ١٠ - أممية من فن الموالي : بالعدد التاسع عشر : سنة ١٩٨٧ .
- ١١ - مفهوم الصبر في المأثورات للشعبية المصرية : بالعدد الثاني والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ١٢ - لوالي الصعيد الملاح : بالعدد الثاني والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ١٣ - الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك : بالعدد الرابع والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ١٤ - فنون السمسمية : بالعدد الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين : سنة ١٩٩٢ .
- ١٥ - فنون الغناء الشعبي، أغاني ومواويل : بالعدد الأربعين والحادي والأربعين : سنة ١٩٩٣ .
- ١٦ - شقيقة ومولى : بالعدد الثالث والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

ثالثاً - من تراثهم وأناشيد التسبب والتصوف :

- ١ - الأغنية والسماح عند أبي الحسن للششتري : بالعدد الثاني : سنة ١٩٦٥ .
- ٢ - نوبة عن الإنشاد الصوفي في مصر : بالعدد السابع : سنة ١٩٦٨ .
- ٣ - حنون للحجاج : بالعدد الثامن : سنة ١٩٦٩ .
- ٤ - رمضان وأغانيه الشعبية : بالعدد الحادي عشر : سنة ١٩٦٩ .
- ٥ - دراسة للمدائح النبوية : بالعدد الخامس والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ٦ - في كسوة لكعبة المشرفة : بالعدد التاسع والعشرين : سنة ١٩٨٩ .
- ٧ - الإنشاد الديني عند «الصوّيت» : بالعدد الثاني والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

رابعاً - في مأثورات البلاد العربية الشقيقة :

- ١ - الأغنية الشعبية في تونس : بالعدد الأول : سنة ١٩٦٥ .
- ٢ - الأغاني الشعبية بالصفة للزربية للأردن : بالعدد الحادي عشر : سنة ١٩٦٩ .

- ٣ - الأغاني الفلسطينية في احتفالات يوم الأرض : بالعدد السادس والعشرين : سنة ١٩٨٩ .
- ٤ - الأغنية التونسية : بالعدد الثاني عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٥ - وعن العرس الريفي في مأثورات ليبيا : بالعدد السابع عشر : سنة ١٩٧١ .

خامساً - في فولكلوريات الدول الأجنبية :

- ١ - الأغنية في قرية سوراشترا الهندية : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .
- ٢ - الموسيقى والغناء والرقص في الصين : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .
- ٣ - الفولكلور الشعري الروسي : بالعدد الرابع : سنة ١٩٧٠ .
- ٤ - حقايق وأغاني للزفاف في الفولكلور الشعري الروسي : بالعدد الرابع : سنة ١٩٧١ .

سادساً - في الاستلهام :

- ١ - للتناول المعاصر للأغاني الشعبية في تأليف الموسيقى : بالعدد التاسع عشر : سنة ١٩٨٧ .

* * *

٢ - في فرع المعزوفات والآلات

أولاً - في جانب العموميات :

- ١ - للموسيقى الشعبية : بالعدد الأول : سنة ١٩٦٥ .
- ٢ - للموسيقى الشعبية : بالعدد الثاني : سنة ١٩٦٩ .
- ٣ - إلى متى نهمل موسيقانا الشعبية : بالعدد الثامن : سنة ١٩٦٩ .
- ٤ - للموسيقى الشعبية في الدوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الثالث عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٥ - خواطر حول الموسيقى الشعبية : بالعدد الرابع عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٦ - للتفسير التاريخي للموسيقى الشعبية : بالعدد الخامس عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٧ - الأوزان الموسيقية في شعراين سودون : بالعدد الثلاثين والواحد والثلاثين : سنة ١٩٩٠ .
- ٨ - اتواصل في الموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الثاني والثلاثين والثالث والثلاثين : سنة ١٩٩١ .
- ٩ - بعض العناصر المصرية والإفريقية المشتركة في الموسيقى : بالعدد الثالث والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

ثانياً - عند بعض الهلاد الأجنبية :

- ١ - للموسيقى الشعبية في السويد : بالعدد الثالث : سنة ١٩٦٩ .
- ٢ - أصول الموسيقى الشعبية للسجيرة : بالعدد الثالث : سنة ١٩٦٩ .
- ٣ - جريبناس : الفنون الشعبي الأرميني : بالعدد الحادي عشر : سنة ١٩٦٩ .
- ٤ - فن زنوج الغابة في الأمريكتين : بالعدد الخامس عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٥ - عروض الفرقة الأرنبجانية على مسرح دار الأوبرا بمصر : بالعدد الرابع والثلاثين : سنة ١٩٩١ .

ثالثاً - وفي آلات الموسيقى المحلية :

- ١ - مصادر آلاتنا الموسيقية : بالعدد الأول : سنة ١٩٦٥ .
- ٢ - آلاتنا الموسيقية : بالعدد الثاني : سنة ١٩٦٥ .
- ٣ - آلة الرباب أصل كل اللوتريات : بالعدد الثالث : سنة ١٩٦٥ .
- ٤ - الصنج - المسممية لقدم اللوتريات في العالم : بالعدد الرابع : سنة ١٩٦٧ .
- ٥ - أسطوانتان للموسيقى والأغاني المصرية والآلات : بالعدد السادس : سنة ١٩٦٨ ، والعدد السابع ، ١٩٦٨ .
- ٦ - للموسيقى والأغاني الشعبية بمصر في ١٠٠٠ عام : بالعدد التاسع : سنة ١٩٦٩ .
- ٧ - الناحية الشعبية في مؤتمري للموسيقى العربية بمصر في عامي ١٩٣٧ ، ١٩٦٩ : بالعدد الثاني عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٨ - الطبول وأصولها الأسطورية : بالعدد الثاني عشر : سنة ١٩٧٠ .
- ٩ - الدبكة والتجريب لمصر : بالعدد المادي والعشرين : سنة ١٩٨٧ .
- ١٠ - الدبكة ، دراسة في الآلات المصرية : بالعدد الثاني والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ١١ - التواصل في الموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الثاني والثلاثين والثالث والثلاثين : سنة ١٩٩١ .
- ١٢ - بعض العناصر المصرية والإفريقية المشتركة في الموسيقى : بالعدد الثالث والأربعين : سنة ١٩٩٤ .
- ١٣ - فنون آلات الغاب في المهرجان الدولي الثالث بالعريش : بالعدد الرابع والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

رابعاً - عن آلات البلاد العربية الشقيقة :

- ١ - الإيقاعات والآلات في أغاني البحر الكويبة : بالعدد السابع والعشرين والثامن والعشرين : سنة ١٩٨٩ .
- ٢ - آلة الطنبورة في قطر : بالعدد الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين : سنة ١٩٩٢ .

خامساً - وفي ثقافة وتربية الطفولة :

- ١ - الألمان للشعبية وتربية الطفل ، موسيقى : بالعدد العشرين : سنة ١٩٨٧ .
- ٢ - التراث الشعبي في ثقافة الطفل : بالعدد الرابع والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ٣ - توظيف الموسيقى الشعبية في سينما الأطفال : بالعدد الخامس والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

سادساً - في الاستلهام :

- ١ - للتناول المعاصر للأغاني الشعبية في تأليف الموسيقى : بالعدد التاسع عشر : سنة ١٩٨٧ .
- ٢ - للموسيقار جمال عبد الرحيم : بالعدد الخامس والعشرين : سنة ١٩٨٨ .
- ٣ - العناصر الشعبية والقرمية في أعمال بعض المؤلفين المصريين : بالعدد الرابع والثلاثين : سنة ١٩٩١ .
- ٤ - القرمية في موسيقى القرن العشرين : بالعدد الثامن والثلاثين : سنة ١٩٩٢ ، والعدد التاسع والثلاثين : سنة ١٩٩٤ .
- ٥ - في ذكرى جمال عبد الرحيم : بالعدد الثالث والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

* * *

الملاحظات جملّة وتفصيلاً

أولاً : يتضح أن معالجات الغالبية العظمى من موضوعات مقالات الفحص قد التزمت بمنهج وخصائص الأدب الشعبي دون الالتزام بالتحتمى بمقومات وعناصر التجسيد النغمي للأغاني بتدوينات Notation الإيقاعيات والألحان وصيغ البناء بلغة الموسيقى ورمزها ومصطلحاتها . ولهذا جاءنا عرض المقالات الموسيقية التي تناولتها المجلة من أول يوم لصورتها وحتى الآن خالياً من تدوينات النغم - توثيقاً أو تحليلاً - اللهم إلا في ستة حالات هي على وجه التحديد:

- ١ - مقال عن آلة الدريكة: بالعدد الثاني والعشرين: سنة ١٩٨٨ .
 - ٢ - مقال عن المقاطع المنغمة في الحكاية الشعبية المصرية: بالعدد السادس والعشرين: سنة ١٩٨٩ وعلى فكرة فقد جاءت المازورة الرابعة في التدوين مغلوطة ولا تزال) .
 - ٣ - مقال عن التناول المعاصر للأغاني الشعبية في تأليف الموسيقى: بالعدد التاسع عشر: سنة ١٩٨٧ .
 - ٤ - مقال عن دراسة المذائج اللبوية: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .
 - ٥ - مقال عن الموسيقى جمال عبد الرحيم: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .
 - ٦ - مقال عن أغاني من صعيد مصر: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .
- ثانياً: ويتضح النقص النسبي في العمل على تغطية مختلف الأقاليم الثقافية المتميزة بمصر: في النوبة، ومنطقة القبائل، وعدد بدر الصحراء الغربية والشرقية، وفي الصعيد الأعلى، والدلتا، ومناطق التماس الحدودية، كما يتضح إغفال الأهمية في تناول موضوعات موسيقى وترانيم وآلات موسيقانا القبطية سواء في دورة الحياة أو في جانب طقوس وشعائر التجمد، إلى جانب إغفال نوع أغاني العمل كالية، وأغاني الطفولة وألعابها الغنائية وموسيقى اصطحاب الرقصات . وقد أزيد فأشير إلى أن التناول الموسيقي لموضوع الزار كان يستلزم كل تدويناته الموسيقية بما لكل دقة، من إيقاع ولحن متميزين بجانب وصف الطاقم الخاص من مكونات فرقة المزف والإنشاد بالتفاصيل الفنية الموسيقية .
- ثالثاً: ويتضح كذلك ضرورة الاهتمام الأكثر بموضوعات الموسيقى الشعبية لمختلف الدول الشقيقة في جامعة الدول العربية دورياً .
- وآخرى بعد مجلة مصرية تخصصية في فنوننا الشعبية، ويشرف عليها ويحررها سادة التخصص الأكاديمي الدقيق ألا نكتفر إلى علو نجم دورها، أو إلى اتساع دائرة ترويجها على نحو ما نحب ونرجو.



فهرس تفصيلي للأعداد المجلة

من العدد
(٣٧) لسنة

١٩٩٢

إلى العدد
(٤٥) لسنة

١٩٩٤

إعداد: مصطفى شعبان جاد

يأتى هذا الجزء من الفهرس التفصيلي للمجلة ليكون مكملاً لما سبق نشره من فهرس فى الأعداد ٢٧/٢٨/٣٨/٣٩؛ ليصبح لدينا فهرساً كاملاً للأعداد من (١) حتى (٤٥)؛ أى من يناير ١٩٦٥ حتى ديسمبر ١٩٩٤.. ومن ثم فإن هذه الفهارس تغطى ثلاثين عاماً من عمر المجلة التى تحتفل بها هذه الأيام..

ومجلة الفنون الشعبية على مدى تاريخها، منذ فترة الستينيات وحتى مطلع السبعينيات إلى أن عادت للظهور مرة أخرى عام ١٩٨٧، استطاعت أن تضع اسمها بحروف من نور بين زميلاتها فى أنحاء المنطقة العربية.. فإلى جانب ريادتها بوصفها دورية متخصصة فى مجال الفولكلور.. فإن القائمين عليها من الأساتذة والرواد كان لهم اليد العليا فى أن تصبح مجلة الفنون الشعبية صاحبة منهج علمى سواء من ناحية المضمون أو الإخراج الفنى.

وإذا كنا اليوم نحتفل بمرور العام الثلاثين على صدور المجلة.. فنحن - الأجيال الجديدة - نحتفل، فى حقبة الأمر، بأساتذتنا الذين أسسوا هذا الصرح العلمى.. الدكتور عبد الحميد يونس صاحب السطور الأولى من عمر المجلة، وصاحب كلمة الحب الأولى لإعادة الحياة للمجلة فى إصداراتها الجديدة.. الأستاذ صفوت كمال الذى تعامل مع المجلة باعتبارها جزءاً من تكوينه العلمى والأخلاقى، فاعاد الثقة لجيل كامل من الباحثين وحثهم على البحث العلمى الجاد.. الدكتور أحمد مرسى الذى امتزج اسمه بألقاب عدة تتنافس جميعاً لتحفل المرتبة الأولى فى مشاعرنا، فهو الأستاذ والعالم الذى درسنا على يديه.. وهو الأخ الحنون الذى تلجأ إليه فى تفاصيل تشغلنا.. ثم هو الصديق الذى يحلو لنا الجلوس إلى جواره والاستماع إليه.

بمرور هذه السنوات من عمر المجلة.. نحتفل بأسماء تحولت فى حياتنا إلى مرتبة الرمز والمثال.. نحتفل بأساتذتنا الفنان عبد السلام الشريف الذى جعل قراء المجلة يتعرفون عليها وسط عشرات الدوريات الأخرى بسهولة ويسر.. بل إننا أصبحنا نشير إلى هذا العدد أو ذاك بلوحة الغلاف والإخراج الفنى له..

وإذا كان هذا الفهرس يعين القراء والباحثين على الرجوع إلى موضوعات المجلة دون عناء.. فإن النظر إلى فهرس الكتاب والمترجمين، منذ العدد الأول حتى العدد الأخير، يعطى دلالة قوية للثقل العلمى لهؤلاء الذين ساهموا فى وضع حركة الفولكلور المصرى على الخريطة العالمية.

الأدب الشعبي

* دراسات حول الأدب الشعبي وأشكاله المختلفة دون الارتباط بنمط أو شكل معين

ملاحظات	الصفحات	السنة/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	صفحة المقال	الترقيم
	٨٧ : ٩٣	سبتمبر - ١٩٩٢	سليح ولائون	أمجد حسن منصور	التراث الشعبي المصري في السينما	٦٤٥
جميع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إجازته لجامعة صغهام باليمن في الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٢	٦٩ : ٨٢	مارس - ١٩٩٤	لأربعين/ واحد وأربعون	فلادوق خورشيد	الأدب الشعبي وعصر الاتصال العالمي	٦٤١
				د. طيف عيطون أبوالمز	أفراح الخصال في اليمن: دراسة في الأدب الشعبي اليمني	٦٤٧
مكتبة القرن الشيعي: عrich وبتيل الكتب الشيعية والكتابية لمؤلفه والى ج. فريج المصادر عن مجلة عالم العربي. الكريت - رقم (١٨١) لعام ١٩٩٤	١٢٣ : ١٢٨	مارس - ١٩٩٤	اثان وأربعون	حسن سرور	المنهجية والكتابية	٦٤٣
تجميع الكتب صوره العمارة في الأغنية والزجل والكسنة والمنازل والتقاليد	١١٣ : ١٢٠	سبتمبر - ١٩٩٤	رليخ وأربعون	د. محمد عيلاهم أبوالمز	العمارة في الأدب الشعبي المصري	٦٤٤

الأسطورة

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الصفحة
مات بدرجة البحث: الأستاذ / محمد بهسي	١١ : ٢٠	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وربعين	كلايد كلاهون	الدييات المذكورة في الأساطير والدين الأسطوري	٦٤٥

الأغنية الشعبية

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الصفحة
	١٠ : ٤١	يونيو - أكتوبر - ١٩٩٢	أربعون / واحد	صفوت كمال	من فنون الغناء الشعبي : ١ - أغاني ومواويل	٦٤٦
	٩ : ١٦	نوفمبر - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	صفوت كمال	من فنون الغناء الشعبي : ٢ - شقيقة ومولي: دراسة في أشكال الأغنية والتدريج في أداء اللحن	٦٤٧

الحكاية الشعبية

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الصفحة
	٤٣ : ٦٨	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	د. عبدالغفار حكاوي	من حكاية بابل	٦٤٨
	٧٤ : ٨١	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	د. مرسى السيد لحيانغ	العلاقة بين التمسح الشعبي والتمسح الأدبي	٦٤٩

ملاحظات	الصفحات	السنّة / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
جريدة الفنون الشعبية : عرض لما دار بالندوة الولائية حول القراءة للجميع التي عقدتها الشعبية المصرية للجيش الدائم (كعب الأطفال (IBBY)	١٢٠ : ١٢٦	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	د. كمال الدين حسين	القراءة للجميع - آفاق المستقبل	٦٥٠
المخطوطة عبارة عن رسالة يحث بها جوام إلى قاعة صغرى، وتوارثت الأسرة القصة	٤٩ : ٥٢	ديسمبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	عبدالله يوسف	اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ ١٥٠ سنة	٦٥١
قام الباحث بجمع نص الحكاية من الأريّة: أم عاشور - مصدر القديم - في يناير ١٩٧١	٦٠ : ٦٣	ديسمبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	أحمد محمد عبدالرحيم	هولاءة	٦٥٢
	١٤٣ : ١٥٤	يوليو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	عبدالله يوسف	الحكاية الشعبية الأفريقية مصدر لنفس الأطفال العالمية	٦٥٣
مكتبة الفنون الشعبية: عرض الكتاب الأستاذ د/أ/أ/أ/ عبدالله يوسف الذي صدر عن الدار المصرية اللبنانية عام ١٩٩٢	١٧٧ : ١٨١	يوليو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	صوفى كمال	الطفل العربي والكاتب الشعبي	٦٥٤
دراسة نقدية لإحدى القصص (القصيدة الكاتب) سيد الكرواني ضمن مجموعته القصصية وائل العسرة، وصدورها: الجمل باصيد الأولى الجمل	٦٦ : ٦٨	مارس - ١٩٩٤	ثاني وأربعون	د. نبيهة إبراهيم سالم	التحاور الفني مع التراث	٦٥٥

ملاحظات	الصفحات	العدد / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
قام الباحث بجمع نص الحكاية من الأديب/ راشد عبدالسلام - قرية أبو العباس بالمدينة - عام ١٩٩٠	٩٧ : ٨٧	مارس - ١٩٩٤	ثاني وأربعون	عبدالمعز رفعت	الفاطر محمد (المعرض الأول)	٦٥٦
قام الباحث بجمع نص الحكاية من الأديب/ محمد هادي حماد - بقية اعطى الوقت بالمدينة - عام ١٩٨٨	٤٧ : ٣٩	يونيو - ١٩٩٤	ثالث وأربعون	عبدالمعز رفعت	الفاطر محمد (المعرض الثاني)	٦٥٧
قام بدرجمة للدراسة الأستاذ/ جمال صديق	٣٨ : ٢١	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	فوز سديف	دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة: وجهة نظر	٦٥٨
	٤٥ : ٣٩	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	إبراهيم عبدالحافظ	تعاون الإنسان إلى طائر في الحكايات الشعبية	٦٥٩
قام الباحث بجمع نص الحكاية من الأديب/ خيرية احمد عبدالله بالمدينة - عام ١٩٨٨	١١١ : ١٠١	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	عبدالمعز رفعت	الفاطر حسن - للمعرض (١)	٦٦٠
	٢٥ : ١٢	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	فاروق خورشيد	قراءة جديدة في ألف ليلة وليلة	٦٦١
قام بدرجمة للدراسة الأستاذ/ أحمد صابر	٤١ : ٣٤	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	أحمد فوزي	الحكاية الشعبية في القرن العشرين	٦٦٢

السيرة والملاحم الشعبية

ملاحظات	الصفحات	المنه/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المرسال	الترقيم
	٧ : ١٨	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع ولادون	إبراهيم حطى	الدكتور عبدالحاميد بونس: فارس دراسات السيرة الشعبية	٦١٣
	١٩ : ٣٧	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع ولادون	د. أحمد شمس الدين الحماوي	اللبوءة أو قدر البطل في السيرة الشعبية المرية	٦١٤
مكتبة القرن الثانية: عريض الكتاب الدكتور شمس الدين الحماوي الذي صدر عن دار الهلال - عام ١٩٩١	١١٧ : ١١٩	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع ولادون	شمس الدين موسى	مولك البطل في السيرة الشعبية	٦١٥
تحقيق مع نخبة من المؤلفين والمترجمين والتقاء في مجال الدراما	١٥٥ : ١٦٤	يونيو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	سمر إبراهيم	حول المسرح والسيرة الشعبية	٦١٦
	٩٨ : ١٠٤	مارس - ١٩٩٤	ثاني وأربعون	حمدي أبو كيلة	صفحات من كتاب الشرق للقديم: جياش وحلم العنود	٦١٧
	١٧ : ٢١	يونيو - ١٩٩٤	ثالث وأربعون	لاروق خورشيد	الزمان والمكان في السيرة الشعبية	٦١٨
	٦ : ١٠	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	فروق خورشيد	السيرة الشعبية بين الفكر والأكاديمية، والهدف القومي	٦١٩

الفولكلور

* دراسات حول الفولكلور وقضاياها دون الارتباط بشكل أو بغيره معين

ملاحظات	الصفحات	العدد / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
	٤٧ : ٣٨	سبتمبر - ١٩٩٧	سابع وثلاثون	صفوت كمال	تصنيف مواد المأثورات الشعبية	٦٧٦
جولة الفنون الشعبية: عرض الدوة توظيف التراث الشعبي في سينما الأطفال التي عقدت ضمن مهرجان سعيدمسا الطفل في ١٩٩٧/٩/٨	٨٨ : ٨٦	ديسمبر - ١٩٩٧ مارس - ١٩٩٣	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	مصطفى شجيان جاد	التراث الشعبي وسينما الأطفال	٦٧٧
تم فورية أصلة السجدة من العدد (١) جف (٢٥) ونشر بالهيئة في العدد (١٧٧) - ٧٨ - (١٩٨١)	١٢٣ : ٨٩	ديسمبر - ١٩٩٧ مارس - ١٩٩٣	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	مصطفى شجيان جاد	كتائب تبليط بأعداد السجدة من رقم ١٩٨٩/٣١ إلى رقم ١٩٩٧/٢٦	٦٧٨
	٤٦ : ٤٧	يونيو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	د. قسم عبده قاسم	بين التاريخ والفولكلور	٦٧٩
قائمة بترجمة الدراسة: الاستاذ/ علي عتيبي	١٥ : ٩	مارس - ١٩٩٤	ثاني وأربعون	الآن ندس	الميثاق لفولكلور والتقاليد الأدبي الشعبي	٦٨٠
قائمة بترجمة المقال: الاستاذ/ أحمد صليحة	٥٥ : ٤٨	يونيو - ١٩٩٤	ثالث وأربعون	د. ياسكوم	الفولكلور والأفردودو بوجيا	٦٨١

ملاحظات	الصفحات	العدد / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الصفحة
قام بترجمة المقال: الأستاذ/ علي عطوي	٥٩ : ٥٦	يونيو - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	الآن ندس	دراسة التكرور في الأدب والثقافة	٦٨٧
قام بترجمة المقال: الأستاذ/ إبراهيم فصيل	٧٠ : ٧٧	يونيو - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	إرنست جونز	الاحتيل لنفسه، والتكرور	٦٨٣
مكتبة اللغون الشعبية : عرض وتحليل للبلدجور التي قام علي تديرها وصديقه د. أحمد عيناو راجع فسر	١٣٧ : ١٤٢	يونيو - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	عبدالعزیز رفعت	الترات الشعبي في دول الخليج العربية : بلدجور التي مشروحة	٦٨٤
مكتبة اللغون الشعبية : عرض لكاتب الدكتور فاسم عبيد قاسم الذي صدر عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية عام ١٩٩٣	١٣٤ : ١٣٨	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	د. أحمد إبراهيم الهادي	بين التاريخ والتكرور	٦٨٥
	٧ : ١١	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	صغرت كمال	دراسة الإبداع الشعبي	٦٨٦
	٤٧ : ٦١	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	د. هاني إبراهيم جابر	التكرور الروماني .. المنهج والتطبيق	٦٨٧
مكتبة اللغون الشعبية : الجزء الأول من البلدجور التي قام بها الدكتور مشعل بدراسة حول أسلوب جمعا	١٢١ : ١٣٤	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	د. إبراهيم أحمد شعلان	بلدجور التي التراث الشعبي : قوائم الأدب الشعبي في مكتبي دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٧٨ (١)	٦٨٨

المجلد الشعبي

ملاحظات	المطبعات	المنشور / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المطبوع	الصفحة
	٧٣ : ٦٩	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	د. وليد مطير	الأشكال التعبيرية في الفن الشعبي: فئات في خصائص الصناعة	٦٨٩
انظر القسم الأول لهذه الدراسة في العدد (٣٧) ص ٤٣ : ٦٨	٧٤ : ٥	ديسمبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثلاث وثلاثون سبع وثلاثون	د. عبدالغفار مكارم	من حكمة بلبل: (القسم الثاني: حكم وأمثال وأقوال شعبية ساخرة	٦٩٠
	١٠٧ : ٦٦	يونيو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد	ديدار أحمدي شعلان	شوارع الحامية في الفن الشعبي: دراسة لغوية	٦٩١
	٣٨ : ٧٢	يونيو - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	ديدار أحمدي شعلان	الطائفة الشعبية في الفن الشعبي	٦٩٢
	٣٣ : ٢٦	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	شوقي علي بيكل	من الأمثال الشعبية	٦٩٣

الدراما الشعبية

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان العمل	سنة
	٨٧ : ٩٣	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	أحمد حسن منصور	الورث الشعبي المصري في السويدا	١٩٩٤
جولة للفنون الشعبية: عرض للدراسة وتوظيف للدراسات الشعبية في السويدا الأطفال التي عقدت ضمن مهرجان سويدا الأطفال في ٨/٩/١٩٩٧	٨٦ : ٨٨	ديسمبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثلاث وثلاثون تاسع	مصطفى شحان جلا	الورث الشعبي وسويدا الأطفال	١٩٩٥
	٥٨ : ٦٥	يونيو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	عبدالمعز عودة	شعاع الفنون الشعبية والأشعار الشعبية: الإجازات والمواسم	١٩٩٦
تحقيق مع نخبة من الفنانين والفنانين والفنانة في مجال الدراما	١٥٥ : ١٦٤	يونيو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	سمر إبراهيم	حول المسرح والدراسة الشعبية	١٩٩٧
قام بدراسة لثقافة عن الإيجابية... هالمت شالين	٨٥ : ٨٧	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	خولان خريفيشوف	الصيديات والمسرح الشعبي	١٩٩٨
تحقيق حول المسرح مع تنفيذ من إشارة التذكور، وكلمة وفاء وفنانين	٨٨ : ١٠٠	سبتمبر - ١٩٩٤	رابع وأربعون	سمر إبراهيم	مواكب حسن ونجمة بين المسرح والسويدا	١٩٩٩
	٨٩ : ٩١	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	د. أحمد حسن جمة	الرقص الشعبي المصري	٢٠٠٠
جولة للفنون الشعبية: عرض للدراسات الشعبية التي أقيمت خلال المهرجان في الفترة من ١٠/١١/١٩٩٤	٩٢ : ١٠١	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	مصطفى شحان جلا	الأنوار الشعبية والتجريب المسرحي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المسرح التجريبي	٢٠٠١

الرقص الشعبي

ملاحظات	الصفحات	السنه/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	تاريخ
	٥٨ : ٦٥	يناير - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعين واحد وأربعون	عبد الغفار عودة	قطاع الفنون الشعبية والإعلامية: الإنجازات والمواقف	٧٠٢
جولة الفنون الشعبية: عروض المحاضرة التي ألقاها الأستاذ صولت كمال ومصح البازن في ٢٨/٤/١٩٩٣	١٦٥ : ١٦٨	يونيو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعين واحد وأربعون	نادية السورسي	الرقص الشعبي على خريطة مصر	٧٠٣
	٨٣ : ٨٦	مارس - ١٩٩٤	ثلاثين وأربعون	د. فاروق أحمد مصطفى	التعبير الحركي الشعبي وعلاقته بالتفنون الشعبية الأخرى	٧٠٤
	٨٩ : ٩١	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	د. أحمد حسن جمعة	الرقص الشعبي المصري	٧٠٥

المعارف والتقاليد

ملاحظات	الصفحات	السنه/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	تاريخ
جميع الأبحاث مادة هذه الدراسة خلال مدة إجازته بأجاعة مطاه بالعين في الفترة من ١٩٨٨ - ١٩٩٢	٦٩ : ٨٢	مارس - ١٩٩٤	ثلاثين وأربعون	د. هلت عبد العزيز أبو العزم	أفراح النخائل في الوبن: دراسة في الأدب الشعبي الأيمى	٧٠٦
دولة الفنون الشعبية: عروض الفنون الشعبية التي ألقاها عبد كمال البازن في ٢٨/٤/١٩٩٣	١٠٥ : ١٠٩	مارس - ١٩٩٤	ثلاثين وأربعون	عبد الوهاب حنفي	من فكرتكر الواحات: وناس بالأرض بطين تكون عاشوراء	٧٠٧
	١١٧ : ١٢٥	يونيو - ١٩٩٤	ثلاثين وأربعون	حسن ممدود	خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري	٧٠٨

ملاحظات	الصفحات	السنه/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
جريدة الفنون الشعبية: عرض لها لمر يوزنر وبلايست في الفترة من ١٢ إلى ١٩٩٣/٩/١٥	١٢٩ : ١٢٦	يونيو - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	أحمد محمود	مؤتمر الماديات والبيانات للمسارحة في الطرق الأوسط وممال أفريقيا... برادبايست - السجور	٧٠٩
	٦٦ : ٦٢	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	مختار السريفي	الاحتفال بوفاء النيل أقسم عدد في العالم	٧١٠

المختبرات

ملاحظات	الصفحات	السنه/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
مكنية الفنون الشعبية: عرض الكتاب الذي صدر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت رقم (١٧٣) لعام ١٩٩٣ .. وقام بترجمته د. إمام عبد الفتاح إمام	١٧٣ : ١٧٦	يونيو - ١٩٩٣ كثير - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	د. عصام حنظلله	المعتقدات الدينية لدى الشعوب	٧١١
قام بترجمة للدراسة الإحصائية / أحمد صديحية	٤٤ : ٥١	مارس - ١٩٩٤	ثلاث وأربعون	ولاد د. خالد	المعتقدات والخرافات الشعبية لميدان هام في الدراسات التوكثرية حان إسماله	٧١٢
	٦٧ : ٨٢	ديسمبر - ١٩٩٤	خامس وأربعون	إبراهيم حنظلله	احتفالية مولد الزقاصي	٧١٣

الموسيقى والأدوات الشعبية

ملاحظات	الصفحات	العدد / السنة	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	تصنيف
مكتبة القرن الشعبية: عرض لكاتب الكوكبة سمحة الخرلي الذي صدر عن مجلة عالم المعرفة رقم (١٦٧) بالكويت - ص ١٩٩٢	٧٢ : ٦٤	١٩٩٧ - ديسمبر - مارس - ١٩٩٢	ثلاث وثلاثون نص	مفوت كمال	القرنية في موسيقى القرن العشرين	٧١٤
	٦٥ : ٥٢	١٩٩٤ - مارس	ثلاث وأربعون	محمد عمران	الإنشاد الديني عند اللبند والصبيته مصادر الرواية وفنون الأداء	٧١٥
	١١٢ : ١١٠	١٩٩٤ - مارس	ثلاث وأربعون	محمد فقي السديس	المقرنة: آلة موسيقية شعبية يمنية مصرية عربية	٧١٦
جولة القرن الثانية: معرض وتلحيق الفروع الفنية حول القرية التي تتمحور فيها القرن كرائد سليمان جميل	١١٨ - ١٢٢	١٩٩٤ - مارس	ثلاث وأربعون	نادية السديس	القرية القرنية للموسيقى الشعبية	٧١٧
	٧١ : ٧٧	١٩٩٤ - يونيو	ثلاث وأربعون	د. جهاد دورد	بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المتفردة	٧١٨
مكتبة القرن الثانية: معرض وتلحيق الفروع الفنية حول القرية التي تتمحور فيها القرن كرائد سليمان جميل	١٢٠ : ١٣٦	١٩٩٤ - يونيو	ثلاث وأربعون	علي عثمان	في ذكرى عاتق الموسيقى الشعبية جمال عبد الرحيم	٧١٩
جولة القرن الثانية: معرض الأبحاث العلمية التي قدمت من الاحتفالات المهرجان التي أقيم بالمركز في الفترة من ١٠ إلى ١٧/٧/١٩٩٤	١٢١ : ١٣٣	١٩٩٤ - سبتمبر	ربيع وأربعون	مصطفى شعبان جاد	المهرجان الدولي للآلات الموسيقية الشعبية: فنون آلات الغائب	٧٢٠
	٨٣ : ٨٨	١٩٩٤ - ديسمبر	خمس وأربعون	د. جهاد دورد	توظيف الموسيقى الشعبية في سينما الأطفال	٧٢١

الفنون التشكيلية والحرف

ملاحظات	الصفحات	السنة/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	صنوان المقال	الصفحة
	٨٦ : ٨٧	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	محمود البكري الشال	الفنون البدائية والملاحة بينها وبين الفنون الشعبية الدور الشعبية	٧٢٢
	٩٤ : ١٠٣	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	ولاد حامد	البيت العربي: دراسة النمط المعمول عند البدو الرحل في الساحل الشمالي الغربي للمغرب	٧٢٣
	١٠٤ : ١١٤	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	مائل زعزل	أزياء رقصة فرقة الليرة	٧٢٤
مكتبة الفنون الشعبية: عرض وتعليق الكاتب الدكتور هاني جابر العبد - عن طر الملاء للناشر والفرزنج - فبين الكم - علم ١٩٩٢ .	١١٥ : ١١٦	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	د. جيلاني الشال	الفرانكو .. ودليل العمل البدائي محفل إلى دراسة الثقافة المادية (ج ١)	٧٢٥
جريدة الفنون الشعبية: عرض الرسالة التي تقدم بها الباحث إبراهيم حسن تليل لدرجة الماجستير في الفنون الشعبية من المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٩٢	١٢٧ : ١٢٩	سبتمبر - ١٩٩٢	سابع وثلاثون	معملي شعلان جاد	الأزياء الشعبية في الوادي الجديد	٧٢٦
	٧٥ : ٧٩	نيسبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	محمدي علي الفرس	البيت الكريري القديم: صفاته وأقسامه	٧٢٧
قام بدرجة للدراسة الأستاذ/ صفاء فديس شحاتة	٤٣ : ٤٨	نيسبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ليونارد آرم	رؤية عن خصائص الفن البدائي	٧٢٨

ملاحظات	الصفحات	السنة/ الشهر	عدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترتيب
جولة الفنون الشعبية: تعرضت للباحثة لوفيقية الأبراج وأشهرها وكيفية إنتاجها وأفكر المارق شيوعا في باتلها	٧٣ : ٧٩	ديسمبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثلاث وثلاثون فصلح	أمل بسبوني عطية	أبراج الحمام	٧٢٩
جولة الفنون الشعبية: جرد من بحث قامت به الباحثة بالشراف الأمتلا صفوت كمال	٨٠ : ٨٥	ديسمبر - ١٩٩٢ مارس - ١٩٩٣	ثلاث وثلاثون فصلح	عبير عبدالعزيز	عربات الأضمة الشعبية	٧٣٠
كلية جب اللان عبدالله الشريف بملحة مصدرة على جازا المركة القديرة	٣ : -	يوليو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	د. أحمد علي مرسى	عبدالمسلم الشريف: الإنسان - الفنان - الممثل	٧٣١
	١١٧ - ١٢٩	يوليو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	د. هاني إبراهيم جابر	الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الإيكاري عدد الشعبين	٧٣٢
	١٣٠ : ١٤٢	يوليو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	د. سلمي عبدالعزيز	طبيعة جماليات التصوير الشعبي وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة	٧٣٣
جولة الفنون الشعبية: عرضت تجلي لمسرح الفنون حسن الشرق التي أقيم بقاعة الفنون الاشكيلة بالمركز الثقافي القومي (الأوبرا) في الفترة من ٢٦ إلى ١٩٩٣/٤/٣	١٢٩ : ١٧٢	يوليو - ١٩٩٣ أكتوبر - ١٩٩٣	أربعون واحد وأربعون	محمد عثمان جبريل	أبو زيد الهلالي في الأوبرا	٧٣٤
	١٦ : ٤٣	مارس - ١٩٩٤	ثلاث وثلاثون	د. هاني إبراهيم جابر	المناهج الثقافية التاريخية ودورها في تنشوء الرمز التشكيلي الشعبي	٧٣٥
جولة الفنون الشعبية: تحقيق فوكلوري مصور عن صناعة الأقماس	١١٣ : ١١٧	مارس - ١٩٩٤	ثلاث وثلاثون	د. علي محمد الكاوي	صناعة الأقماس في الأريف للمصري	٧٣٦

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	عدد	أسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
	١٠٥ : ٧٨	١٩٩٤ توتير -	ثلاث وأربعون	د. هاني إبراهيم جابر	الاستخدام والتطبيقات في الفن الشكل في الشبي	٧٣٧
	١١٦ : ١٠٦	١٩٩٤ توتير -	ثلاث وأربعون	محمود مصطفى جيد	الحس الفني في الكتابات والفقرش الشبيبة الجارية	٧٣٨
	٦٨ : ٤٧	١٩٩٤ سبتمبر -	رابع وأربعون	د. هاني إبراهيم جابر	المناهج الإبداعية الفنية ودرها في حفظ التراث الشعبي	٧٣٩
	٨٠ : ٦٩	١٩٩٤ سبتمبر -	رابع وأربعون	سوسن الجليلي	وحدة النقد في الحياة اليومية السويدية	٧٤٠
	٨٤ : ٨١	١٩٩٤ سبتمبر -	رابع وأربعون	محمد فاضل السديسي	عقبت ناضي : عابدة الفن .. والوطن .. والتراث القومي	٧٤١
	٦١ : ٤٧	١٩٩٤ ديسمبر -	خامس وأربعون	د. هاني إبراهيم جابر	التكرار الروماني .. المنهج والتطبيق	٧٤٢
جولة الفنان الشعبية: جولة مع الفنان محمد صبروي .. جولة وأصمائه الفنية، وذلك من خلال مسرحية التي قيم بقاعة كسرا الأريما لك في الفترة من ١١/١٥ إلى ١٢/١٩٤	١٠٧ : ١٠٢	١٩٩٤ ديسمبر -	خامس وأربعون	نانية السديسي	رحلة مع الفنان محمد صبروي : رقدة الباسطيل من مصر	٧٤٣
جولة الفنان الشعبية: جولة مع الفنان للدرة الدورية في أقيمت خلال الاحتفال فاضل الأريما لفاضل الدول الإسلامية في الفترة من ٧ إلى ١٠/١٩٤ ١٩٩٤ بيلام أبلد - بكتان	١٢٠ : ١٠٨	١٩٩٤ ديسمبر -	خامس وأربعون	صفية حفي حنين	اللدرة الدورية حول الابتكار في الحرف اليومية الإسلامية	٧٤٤

فهرس بأسماء الكتاب والمتترجمين بالمجلة

من العدد

(٣٧) لسنة ١٩٩٢

إلى العدد

(٤٥) لسنة ١٩٩٤

المادة	المصطلحات والرموز	المادة	المصطلحات والرموز
العدد	ع	أدب شعبي	أدب
عادات وتقاليد	عاد	الكاتب قام بترجمة المقال	ترجمة
الكاتب قام بعرض كتاب أو مقال	عرض	فنون تشكيلية وحرف	تشكيل
معتقدات	عقد	الحكاية الشعبية	حكاية
الأغنية الشعبية	غن	دراما - مسرح	دراما
الفوازير - الأحاجي - الألغاز	فزرة	السنة	س
الفكاهة والذكاة	فكاهة	أسطورة	سطر
فولكلور	فو	سير وملاحم شعبية	سير
الأمثال الشعبية	مثل	الشعر الشعبي بأنواعه	شعر
الموسيقى والآلات الشعبية	موسيقى	الطب الشعبي	طب

إبراهيم حلمى .

انظر: حلمى، إبراهيم

إبراهيم ، سمر .

- حول المسرح والسيرة الشعبية. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٥٥ : ١٦٤ (سير، دراما)

- موال حسن ونعيمة بين المسرح والسينما. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ٨٨ : ١٠٠ (شعر، دراما)

إبراهيم عبدالحافظ .

انظر: عبدالحافظ، إبراهيم

إبراهيم، د. محمد عبدالسلام .

- الحماية فى الأدب الشعبى المصرى. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١١٣ : ١٢٠ (أدب)

أبو العزم، د. طلعت عبدالعزيز .

- أفراح الختان فى اليمن: دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٦٩ : ٨٢ (أدب، عاد)

أبو كيثة، حمدى .

- صفحات من كتاب الشرق القديم: جلامش وحلم الخلود. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٩٨ : ١٠٤ (سير)

أحمد محمود .

انظر: محمود، أحمد .

آدم، ليونارد .

- رؤية عن خصائص الفن البدائى. ع ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - ص ٤٣ : ٤٨ (تشكيل)

أمجد حسن منصور .

انظر: منصور، أمجد حسن

باسكوم، ر .

الفولكلور والأنثروبولوجيا. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٤٨ : ٥٥ (فول)

بهنسى، محمد .

التيامات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١١ : ٢٠ (سطر، ترجمة)

جابر، د. هانى إبراهيم .

- الإبداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الابتكارى عند الشعبين. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١١٧ : ١٢٩ (تشكيل)

- المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها فى نشوء الرمز التشكيلى الشعبى. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ١٦ : ٤٣ (تشكيل)

- الاستهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٧٨ : ١٠٥ (تشكيل)

- المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ٤٧ : ٦٨ (تشكيل)

- الفولكلور الرومانى .. المنهج والتطبيق. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٤٧ : ٦١ (تشكيل فول)

جاد، مصطفى شعبان.

- الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٢٧: ١٢٩ (تشكيل - عرض)

- التراث الشعبى وسينما الأطفال. ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - ص ٨٦: ٨٨ (دراما - فو، عرض)

- فهرس وكشاف تحليلى لموضوعات المجلة من العدد رقم ٢٦ لسنة ١٩٨٩ إلى رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٢. ع ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - ص ٨٩: ١٢٣ (فو).

- المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية: فنون آلات الغاب. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١٢١: ١٣٣ (موسيقى - عرض)

- المأثور الشعبى والتجريب المسرحى فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبي. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٩٢: ١٠١ (دراما - عرض)

جبريل، محمد عثمان.

- أبو زيد الهلالي فى الأوبرا. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٦٩: ١٧٢ (تشكيل - عرض)

جمعة، د. أحمد حسن

- الرقص الشعبى المسرحى. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٨٩: ٩١ (دراما - رقص)

الجناينى، سوسن.

- وحدة المثلث فى الحياة اليومية السينماوية. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ٦٩: ٨٠ (تشكيل)

جونز، إرنست.

- التحليل النفسى والفولكلور. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٦٧: ٧٠ (فو)

حامد، وداد.

- البيت العربى: دراسة لمعطى الممكن عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى لمصر. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٠٣: ٩٤ (تشكيل)

الحجاجى، د. أحمد شمس الدين.

- النبوة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٩: ٣٧ (سير)

حسين، صفية حلمى.

- الندرة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ١٠٨: ١٢٠ (تشكيل - عرض)

حسين، د. كمال الدين.

- القراءة للجميع.. آفاق المستقبل. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٢٠: ١٢٦ (حكاية - عرض).

حلمى، إبراهيم.

- الدكتور عبد الحميد يونس: فارس دراسات السير الشعبية. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ٧: ١٨ (سير)

- احتفالية مولد الرفاعى. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٦٧: ٨٢ (عقد)

حنفى، عبدالوهاب.

- من فولكلور الواحات.. وليس بالأرز بلين تكون عاشوراء. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ١٠٥: ١٠٩ (عاد)

الخرس، محمد على.

- أنبيت الكويى القديم.. سماته وأقسامه. ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - صد ٢٥ : ٢٩ (تشكيل)
خورشيد، فاروق.

- الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - صد ٤٧ : ٥٧ (أدب)
- الزمان والمكان فى السيرة الشعبية. ع ٤٣ - ٩٤ - صد ١٧ : ٢١ (سير)
- السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومى. ع ٤٤ - ٩٤ - صد ٦ : ١٠ (سير)
- قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة. ع ٤٥ - ٩٤ - صد ١٢ : ٢٥ (حكاية)
داود، د. جهاد.

- بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة. ع ٤٣ - ٩٤ - صد ٧١ : ٧٧ (موسيقى)
- توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال. ع ٤٥ - ٩٤ - صد ٨٣ : ٨٨ (موسيقى)
دندس، آلان.

- الميتافولكلور والقد الأدي الشفاهى. ع ٤٢ - ٩٤ - صد ٩ : ١٥ (فو)
- دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة: التعريف والتفسير. ع ٤٣ - ٩٤ - صد ٥٦ : ٥٩ (فو)
رفعت، عبد العزيز.

- أدهم الشرقاوى.. نص وتحليل. ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - صد ٣٠ : ٤٢ (شعر)
- نصوص من الموال. ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - صد ٥٣ : ٥٩ (شعر)
- أولاد جاد المولى. ع ٤١، ٤٢ - ٩٣ - صد ١٠٣ : ١١٦ (شعر)
- الشاطر محمد (النموذج الأول). ع ٤٢ - ٩٤ - صد ٨٧ : ٩٧ (حكاية)
- الشاطر محمد (النموذج الثانى). ع ٤٣ - ٩٤ - صد ٣٩ : ٤٧ (حكاية)
- التراث الشعبى فى دول الخليج العربية: بيلوجرافيا مشروحة. ع ٤٣ - ٩٤ - صد ١٣٧ : ١٤٢ (فو- عرض)
- الشاطر حسن - النموذج (١). ع ٤٤ - ٩٤ - صد ١٠١ : ١١١ (حكاية)
زغلول، منال.

- أزياء رقصة فرقة التلوة. ع ٣٧ - ٩٢ - صد ١٠٤ : ١١٤ (تشكيل)
سالم، د. نبيلة إبراهيم.

- الحوار الفنى مع التراث. ع ٤٢ - ٩٤ - صد ٦٦ : ٦٨ (حكاية)
سرور، حسن.

- الشفاهية والكتابية. ع ٤٢ - ٩٤ - صد ١٢٣ : ١٢٨ (أدب - عرض)
- خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى. ع ٤٣ - ٩٤ - صد ١١٧ : ١٢٥ (عاد - عرض)
سلمى عبدالعزيز.

انظر: عبدالعزيز، د. سلمى.

سمر إبراهيم .

انظر: إبراهيم، سمر

السنوسى، محمد فتحي .

- المقرونة: آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية. ع ٤٢ - ٩٤ - صد ١١٠ : ١١٢ (موسيقى)

- عفت ناجي: عاشقة الفن والوطن والتراث القومي. ع ٤٤ - ٩٤ - صد ٨١ : ٨٤ (تشكيل)

السنوسى، نادية .

- الرقص الشعبى على خريطة مصر. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - صد ١٦٥ : ١٦٨ (رقص - عرض)

- الفرقة القومية للموسيقى الشعبية. ع ٤٢ - ٩٤ - صد ١١٨ : ١٢٢ (موسيقى - عرض)

- رحلة مع الفنان محمد صبرى رائد الباستيل من مصر. ع ٤٥ - ٩٤ - صد ١٠٢ : ١٠٧ (تشكيل)

السويقي، مختار .

- الاحتفال برفاء النيل أقدم عيد فى العالم. ع ٤٥ - ٩٤ - صد ٦٢ : ٦٦ (عاد)

سيدوف، شون .

- دراسة الحكاية الشعبية وعلم اللغة: وجهة نظر. ع ٤٤ - ٩٤ - صد ٢١ : ٣٨ (حكاية)

الشال، د. عبدالغنى .

- الفولكلور .. ودليل العمل الميداني: منخل إلى دراسة الثقافة المادية (ج١). ع ٣٧ - ٩٢ - صد ١١٥ : ١١٦

(تشكيل - عرض)

الشال، محمود النبوى .

- الفنون البدائية والعلاقة بينها وبين الفنون الشعبية. ع ٣٧ - ٩٢ - صد ٨٢ : ٨٦ (تشكيل)

شاهين، د. طلعت .

- المسينيات والمسرح الشعبى. ع ٤٤ - ٩٤ - صد ٨٥ : ٨٧ (دراما - ترجمة)

شحاته، صفاء خميس .

- رؤية عن خصائص الفن البدائي. ع ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - صد ٤٣ : ٤٨ (تشكيل - ترجمة)

شعلان، د. إبراهيم .

- ظواهر العامية فى المثل الشعبى: دراسة لغوية. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - صد ٦٦ : ١٠٢ (مثل)

- المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى. ع ٤٣ - ٩٤ - صد ٢٢ : ٣٨ (مثل)

- ببلوجرافيا التراث الشعبى : قوائم الأدب الشعبى فى مكتبى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (١) . ع ٤٥ - ٩٤ - صد ١٢١ : ١٢٤ (قو)

الصباغ، د. مرسى السيد .

- العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى. ع ٣٧ - ٩٢ - صد ٧٤ : ٨١ (حكاية)

صدقى، جمال .

- دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة: وجهة نظر. ع ٤٤ - ٩٤ - صد ٢١ : ٣٨ (حكاية - ترجمة)

صفية حلمى حسين .

انظر: حسين، صفية حلمى .

صليحة ، أحمد .

- المعتقدات والخرافات الشعبية: ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إيماله . ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٤٤ : ٥١ (عقد - ترجمة)

- الفولكلور والأنثروبولوجيا . ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٤٨ : ٥٥ (فو - ترجمة)

عبدالحافظ ، إبراهيم .

- تحول الإنسان إلى طائر فى الحكايات الشعبية . ع ٤٤ - ٩٤ - ص ٣٩ : ٤٥ (حكاية)

عبدالرحيم ، أحمد محمد .

- هيلانة . ع ٣٨ ، ٣٩ ، ٩٢ ، ٩٣ - ص ٦٠ : ٦٣ (حكاية)

عبدالعزیز ، د . سلمى .

- طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة . ع ٤٠ ، ٤١ - ٩٣ - ص ١٣٠ : ١٤٢ (تشكيل)

عبدالعزیز ، عبير .

- عربات الأطمعة الشعبية . ع ٣٨ ، ٣٩ ، ٩٢ ، ٩٣ - ص ٨٠ : ٨٥ (تشكيل)

عبدالله ، د . عصام .

- المعتقدات الدينية لدى الشعب . ع ٤٠ ، ٤١ - ٩٣ - ص ١٧٣ : ١٧٦ (عقد - عرض)

عثمان ، على .

- فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبدالرحيم . ع ٤٣ - ٩٤ - ص ١٣٠ : ١٣٦ (موسيقى) .

عصام عبدالله .

انظر: عبدالله ، د . عصام

عطية ، أمل بسيوى .

- أبراج الحمام . ع ٣٨ ، ٣٩ ، ٩٢ ، ٩٣ - ص ٧٣ : ٧٩ (تشكيل)

عفيفى ، على .

- الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى . ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٩ : ١٥ (فو - ترجمة)

- دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة: للتعريف والتفسير . ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٥٦ : ٥٩ (فو - ترجمة)

عمار ، أحمد .

- الحكاية الشعبية فى القرن العشرين . ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٣٤ : ٤١ (حكاية - ترجمة)

عمران ، محمد .

- الإنشاد الدينى عند المنشد «الصبييت» : مصادر الرواية وفنون الأداء . ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٥٢ : ٦٥ (موسيقى)

عودة، عبدالغفار.

- قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية: الإنجازات والمعوقات. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ٥٨ : ٦٥ (دراما - رقص)

عيد، محمود مصطفى.

- الحس الفني في الكتابات والنقوش الجدارية. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ١٠٦ : ١١٦ (تشكيل)

غوييتسولو، خوان.

- الحسينيات والمسرح الشعبي. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ٨٥ : ٨٧ (دراما)

فاروق أحمد مصطفى.

انظر: مصطفى، فاروق أحمد.

فولر، فالتراود - ماتياس.

- الحكاية الشعبية في القرن العشرين. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٣٤ : ٤١ (حكاية)

قاسم، د. قاسم عبده.

- بين التاريخ والفولكلور. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ٤٢ : ٤٦ (فر)

قنديل، إبراهيم.

- التحليل النفسي والفولكلور. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٦٢ : ٧٠ (فر - ترجمة)

كلاكهون، كلايد.

- التيمات المتكررة في الأساطير والخلق الأسطوري. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١١ : ٢٠ (سطر)

كمال الدين حسين.

انظر: حسين، د. كمال الدين.

كمال، صفوت.

- تصنيف مواد المأثورات الشعبية. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ٣٨ : ٤٢ (فر)

- القومية في موسيقى القرن العشرين. ع ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - ص ٦٤ : ٧٢ (موسيقى - عرض)

- من فنون الغناء الشعبي المصري: ١ - أغاني ومواويل. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٠ : ٤١ (شعر - غن)

- الطفل العربي والأدب الشعبي. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٧٧ : ١٨١ (حكاية)

- من فنون الغناء الشعبي: ٢ - شقيقة ومتولى: دراسة في أشكال التغير والتنوع في أداء النص. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٩ : ١٦ (شعر - غن)

- دراسة الإبداع الشعبي. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٧ : ١١ (فر)

محمد عبدالسلام إبراهيم.

انظر: إبراهيم، محمد عبدالسلام.

محمود، أحمد.

- مؤتمر العادات والديانات السماوية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا .. بودابست - المجر. ع ٤٣ - ٩٤ - ص ١٢٦ : ١٢٩ (عاد - عرض)

محمود مصطفى عيد.

انظر: عيد، محمود مصطفى.

مرسى، د. أحمد على.

- عبدالسلام الشريف: الإنسان - الفنان - المثال. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ٣ (تشكيل)

مصطفى، د. فاروق أحمد.

- التعبير الحركي الشعبي وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٨٣ : ٨٦ (رقص)

مكاوي، د. عبد الغفار.

- من حكمة بابل. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ٤٣ : ٦٨ (حكاية)

- من حكمة بابل: (القسم الثاني): حكم وأمثال وأقوال شعبية سائرة. ع ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - ص ٥ : ٢٤ (مثال)

المكاوي، د. على محمد.

- صناعة الأقفاس في الريف المصري. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ١١٣ : ١١٧ (تشكيل)

منصور، أمجد حسن.

- التراث الشعبي المصري في السينما. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ٨٧ : ٩٣ (أدب - دراما)

منير، د. وليد.

- الأشكال التعبيرية في المثل الشعبي: تأمل في خصائص الصياغة. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ٦٩ : ٧٣ (مثال)

موسى، شمس الدين.

- مولد البطل في السيرة الشعبية. ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١١٧ : ١١٩ (سير - عرض)

هاند، ويلاند.

- المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام في الدراسات الفولكلورية طال إهماله. ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٤٤ : ٥١ (عقد)

الهواري، د. أحمد إبراهيم.

- بين التاريخ والفولكلور. ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١٣٤ : ١٣٨ (فولكلور - عرض)

هيكل، شوقي على.

- من الأمثال الشعبية. ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٢٦ : ٣٣ (مثال)

يوسف، عبدالقواب.

- اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ ١٥٠ سنة. ع ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - ص ٤٩ : ٥٢ (حكاية)

- الحكايات الشعبية الأفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية. ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٤٣ : ١٥٤ (حكاية)

فهرس بأسماء الكتب والأطروحات التى عرضت بالمجلة

من العدد (٣٧) لسنة ١٩٩٢ إلى العدد (٤٥) لسنة ١٩٩٤

- ١ - الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد: (أطروحة ماجستير) - إبراهيم حسين، ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٢٧: ١٢٩ (عرض: مصطفى شعبان جاد، تشكيل).
- ٢ - بين التاريخ والفولكلور - د. قاسم عبده قاسم
ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١٣٤: ١٣٨ (عرض: د. أحمد إبراهيم الهوارى، فو)
- ٣ - التراث الشعبى فى دول الخليج العربية: بيلوجرافيا مشروحة - د. أحمد عبدالرحيم نصر.
ع ٤٣ - ٩٤ - ص ١٣٧: ١٤٢ (عرض: عبدالعزيز رفعت، فو)
- ٤ - الشفاهية والكتابية - والترج. أونج.
ع ٤٢ - ٩٤ - ص ١٢٣: ١٢٨ (عرض: حسن سرور، أذب)
- ٥ - الطفل العربى والأدب الشعبى - عبدالنواب يوسف.
ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٧٧: ١٨١ (عرض: صفوت كمال، حكاية)
- ٦ - الفولكلور.. ودليل العمل الميدانى: مدخل إلى دراسة الثقافة المادية (ج ١) - د. هانى جابر.
ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١١٥: ١١٦ (عرض: د. عبدالقنى الشال، تشكيل)
- ٧ - فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبى جمال عبدالرحيم - فولبرايت
ع ٤٣ - ٩٤ - ص ١٣٠: ١٣٦ (عرض: على عثمان، موسيقى)
- ٨ - القومية فى موسيقى القرن العشرين - د. سمحة الخولى.
ع ٣٨، ٣٩ - ٩٣ - ص ٦٤: ٧٢ (عرض: صفوت كمال، موسيقى)
- ٩ - المعتقدات الدينية لدى الشعوب - جفرى بارندر.
ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٧٣: ١٧٦ (عرض: د. عصام عبدالله، عقد)
- ١٠ - مولد البطل فى السيرة الشعبى - د. أحمد شمس الدين الحاجى
ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١١٧: ١١٩ (عرض: شمس الدين موسى، سير).

كف العرب

لدى عرب الطحاوية بسعود شرقية

الراوى: الشيخ عبدالله الطحاوى
جمع وتكوير: الطحاوى سعود

يعتبر عرب « الطحاوية » من أكبر بطون قبيلة الهنأى من بنى سليم، والتي نزحت إلى مصر والمغرب العربى مع حركة الفتوحات الإسلامية . ويعيش معظم أفراد عرب الطحاوية فى تجمعات كبيرة تسمى باسماء أجدادهم الذين سكنوا تلك المناطق بمحافضة الشرقية، وبخاصة فى مراكز الحسينية وبلبيس وأبو حماد وكفر صقر، علاوة على وجود العديد من الأقحاد فى محافظتى البحيرة وأسيوط . وتتميز الحياة الاجتماعية لعرب الطحاوية بوجود العديد من الموروثات العربية القديمة، كتربية الخيول العربية الأصيلة مع الاهتمام بانسابها، وصيد وترويض الصقور، بالإضافة إلى عادات الزواج من داخل نطاق الأسرة الطحاوية، فضلاً عن وجود « كف العرب »^(١) .

هذا الاحتفال، يتدخل العامل الاقتصادي، بالإضافة إلى ندرة الرواة والمنشدين، الذين يحتاجون إلى مواصفات خاصة لقيادة « كف العرب » .

عند تحديد ميعاد العرس الطحاوى، يقرم أهل العريس بدعوة أفراد الأسرة الكبيرة، وذلك عن طريق أحد العبيد^(٢) لدعوة الرجال، وواحدة من العبيد لدعوة النساء، مع التنبيه عليهم بضرورة حضورهم قبل المغرب؛ وذلك لى يتناول الجميع طعام العشاء قبل البدء فى الكف. ويجب ملاحظة أن هذه الدعوة تكون قبل موعد العرس بأسبوعين كاملين يتم فيها أداء كف العرب يومياً من بعد تناول العشاء إلى منتصف الليل تقريباً .

والحقيقة أن كف العرب هو أحد فنون القبيلة، وهو عبارة عن نص قوى يقال فى مناسبة معينة، براسم معينة، وغالباً ما تكون الأفراح هى الزمان المناسب الذى تقام فيه مراسم الكف .

وإذا كان الطحاوية يقيمون « كف العرب »، الآن، فى أفراسهم فقط، فإنهم كانوا يقيمون هذه الاحتفالية منذ عشرات السنين فى بعض المناسبات الصغيرة، مثل: ختان الأولاد، وإيالى السمر الصيفية. ويمكن تفسير اقتصار طقس كف العرب، الآن، على حفلات الزواج، بسبب تعقيدات الحياة الحديثة، فضلاً عن عدم توافر الوقت الكافى لممارسة مراسم

وجود هذا العدد الكبير من الأسماء والأخوال والنساء يجبر الراوى الشاب على عدم إكمال المجردة بشكل نهائى .

كما يهتم الراوى الشاب بذكر المجاريد التى تتحدث عن الفخر، كما يعمد بعضهم إلى إلقاء مجاريد تعبر عن أحوالهم الحالية، وعن ذكرياتهم القريبة التى مر بها من خلال سفر قريب، أو مرور بتجربة دخول الخدمة العسكرية، أو بالتعيين فى وظيفة حكومية جديدة .

وثمة فارق منطقى يمكن ملاحظته بين الراوى الكهل والراوى الشاب؛ ففى حين يهتم الأول بذكر المجاريد القديمة ذات اللغة الصعبة، والمعانى المبهمة، والتى لا يعرفها سوى كبار رجال ونساء العائلة، فإن الراوى الشاب - الذى يجد صعوبة فى حفظ ولهم المجاريد ذات اللغة الصعبة - يلجأ إلى حفظ المجاريد التى استحدثت بعد ذلك، والتى تتناز بلغتها السهلة إلى حد ما، وخاصة إذا كان فى بداية ممارسته لدور الراوى.

ويبدأ «كف العرب» بحيث يقف من أهل العريس خمسة أفراد أو أكثر، يمثلون صفًا واحدًا، وجوههم ناحية المضيئة والضيوء، بحيث يتسنى للناظرين مشاهدتهم، وتكون أكتافهم إلى جانب بعضها البعض، ويقومون بالتصفيق صفقة تلو الأخرى ببطء وهم ينشدون «خير نمسى على الزينتين» (٧)، وهذه هى بائدة كف العرب، التى تميزه عن غيره من سائر فنون العرب، وأن يكون التصفيق أولا مع «خير نمسى» وأخره مع (على الزينتين)، بواقع صفقة مشتركة لكل مقطع.

وبعد بداية الكف بدقائق معدودة، يزداد عدد المشتركين فيه بشكل لافت، بحيث يمثلون صفًا واحدًا طويلاً ، ويبقى الصف على هذه الصال فى انتظار الحاشى، حيث تسمع صوت إطلاق الأعية النارية من بنادق الخرطوش من ناحية منزل العريس، الذى يبعد دائماً عن المضيئة نحو مئتى متر تقريباً، ويؤذن هذا بخروج الحاشى من منزل العريس إلى حيث الكف فى المنطقة التى تصل بين المضيئة ومنزل أهل العريس.

وفى الغالب يذهب اثنان من أهل العريس لاستعجال الحاشى، والتى تقوم أخوات العريس وبنات عمه بمساعدتها فى ارتداء زيه الخاص؛ وهو عبارة عن ثوب من القصب، بحيث تلتف من وسطها حتى قدميها بملابة بيضاء، وتلف رأسها بشال خفيف شفاف محلى بالقصب، ثم تضع على جبينها عصا من القصب أيضاً، وكذلك عند معصميه.

وحين يبدأ الطحارية فى الولود على منزل العريس، يكون أهله قد أصادوا تنظيم المضيئة، وعلقوا عليها الرايات البيضاء، بعد طلاء المضيئة بالجير، وكذلك قرشها بالرمال الصفراء، ثم بالمساجيد المشغولة يدوياً، ويقوم أحد العبيد على خدمة القهوة والشاى والماء، وكذلك على النيران المشتعلة التى توقد عند مغرب كل ليلة من ليالى الكف .

وفى المضيئة يتسامر المدعوون - الذين هم فى الغالب من داخل القبيلة فقط - يتسامرون فيما جرى عصر اليوم فى «الصايبه» (٨)، وكيف أن تلك الفرس الدهماء (٩) قد هزمت ذلك الأشقر التامرى (١٠) .

وفى حين يجلس الرجال فى المضيئة وأمامها، تجلس النساء فى مكان آخر، غالباً ما يكون أمام منزل أهل العريس مباشرة؛ بحيث يكون مجلسهن بعيداً عن الضوء حتى لا يراهن أحد، بينما يتكمن من متابعة كف العرب. وهنا، تبرز حكمة تحديد ميماذ العرس فى منتصف الشهر العربى؛ حيث تسير ليالى الكف مع بداية ميلاد القمر؛ الأمر الذى يساعد على وصول القادمين من النجوع البعيدة، فضلاً عن توافق الليالى الأخيرة لكف العرب مع ارتفاع درجة الامتصاص بتجويد الكف وطقوسه؛ حيث تشتمل المنافسة فيه بين الرواة وبعضهم البعض، وحيث تتناز الليالى الأخيرة السابقة للعرس بزيادة عدد الحاضرين، الأمر الذى يسهم فى إكساب طقس كف العرب صورته الكأمة .

ويجب أن يتمتع الراوى بمواصفات خاصة؛ أولها أن يكون ذا صوت عذب وصال، حتى يسمعه الرجال والنساء الجالسين فى مكانين مختلفين ويميدون عن بعضهما البعض، كذلك يجب أن يكون الراوى قد تربى فى أوساط كف العرب، ويحفظ العديد من المجاريد، كما يمتلك فنون القول بالإضافة إلى معرفته بكيفية ملاعبة «الحاشى» (١١)، وعلى الرغم من أن معظم الرواة يعدون من كهول القبيلة، إلا أن الملاحظ أن العديد من شباب الطحارية صغيري السن (٢٠ - ٤٠ عاماً) بدأوا يلغفون إلى مواقع الراوى؛ يدفعهم إلى ذلك حنينهم واعتزازهم بثراث أجدانهم .

ويمكن ملاحظة الفارق بين الراوى الكهل، والراوى الشاب؛ فعلى حين يفضل الكهل اللغنى بالمجاريد التى تتحدث عن الفخر بنسب الأسرة، وتراثها، وكذلك بمجاريد الصيد والقتص بالإضافة إلى مجاريد الغزل، يفضل الراوى الشاب أن يستعين بمجاريد الغزل التى تتحدث عن المحبوبة، وتصفح محاسنها، ومكان الجمال فيها، وهو الأمر الذى أفاضت فيه مجاريد الغزل والشق، كذلك يمكن القول إن

ويمكن ملاحظة أن «الحاشي» كانت تمسك في يدها شيئاً، ثم تدرج الأمر إلى بنقضية، إلى أن أصبحت، الآن، مجرد عصا.

وقديماً، أيضاً، كانت «الحاشي» من أهل للعريس، إلى أن عمد أحد الرواة إلى الكشف عن وجهها، فأصبحت بعد ذلك من العبيد. وهي تأتي نهراً إلى بيت العريس؛ حيث تقوم بمساعدة أهل البيت، ويجب عليها أن تكون ذات خبرة بلإلى كف العرب، وعلى دراية بملاعبة الراوي، وهي تعد بحق (مايستور) الكف؛ لأن الجميع يعمل بإشارة من العصا التي تحملها، كما أن الحاشي تعرف جميع الحاضرين بالطبع، وتعرف المستوى الفني، أيضاً، للرواة، ويمكنها أن تطلب بنفسها أحد الرواة الذين يجبرونها، والذين يفهمون في أصول كف العرب؛ حيث تجد راحة في الرقص أمام والانتفاع بكلمات مجاريد، علاوة على الملاعبة التي تحدث بينه وبينها. وأحياناً تشارك الحاشي نساء العائلة الزغاريد عندما يبدأ الراوي في التفتي بـ (مجرودة العرب) (٨).

عند قدم الحاشي إلى حلقة كف العرب، يتغير كل شيء، فيزداد عدد المشتركين في الكف، ويملأ صوته، ويشهد بهم التصفيق، ويشغل المكان حماساً، وتعلو الزغاريد، في حين تتداخل أصوات البنات في جو لمحي فريد.

وتقف الحاشي على بعد عشرة أمتار من حلقة الكف، عصاها إلى الأرض، ثم ترتفعها إلى أعلى، ويشهد التصفيق المنغم إلى الأسرع، وتدخل الحاشي عدواً مارة بطرفي حلقة الكف ذهاباً وإياباً، ثم تقف أمام الصف، وتأخذ في الرقص بشكل ينسجم مع إيقاع الكف لمدة نصف الساعة تقريباً، حتى إذا أرخت عصاها إلى الأرض، توقف الكف فوراً.

وتد تلقى الحاشي العصا على الأرض وهي مسكة بطرفها، وبعد هذا دلالة على عدم رضاها عن حماس الصف الواقف أمامها، فيفهمون ذلك ويريدون من إقتانهم حتى لا تلقى عصاها، وقد ينخلون، معاً، في دور عناد حتى يكون هم من التصفيق، ولا تتعب هي من الرقص، ويضحكون لأنها قد اتعبتهم، ويبدو أن الليلة ستكون عظيمة.

وعند إشارة الحاشي وتوقف الكف، يبدأ أحد «المصاوبين» (٩) بإلقاء «العلم» (١٠)، ويجب على من يلقي العلم أن يأتي بـ «شتيرة» (١١) جديدة، على حين تقف (خير) نمرسي على الزينين) حتى بداية المجردة الأولى في الليلة التالية.

ويجوز لمن يقضي العلم أن يأتي بالمجردة أثناء العلم ويقدم بتكلمته عند نهاية المجردة، للجميع يعلمون ذلك،

ويظنون منه أن يكمل العلم فيفسحون له، وليس من حق آخر أن يقضي قبل أن يفرغ المصواب منه.

والعلم تأتي معه «الفرزة» (١٢)، وهو بيت من الشعر يقضي أوله، ثم يعود إلى الشطرة ومعها الجميع، ثم يقضي آخره وهكذا... وإذا أراد أن يختم العلم بدون إلقاء مجرودة، فعليه أن يختمه بطريقة حماسية رافعاً يده إلى أعلى مخاطباً الحاشي بكلمات العلم، فتفهم الحاشي وتبتعد إلى أبعد من عشرة أمتار، وترفع العصا إلى أعلى، ثم يأتي صاحب العلم بالشتيرة الجديدة، ويلقيها الحاضرين معه في الصف ببطء، رائعين أيديهم بالتصفيق إلى أعلى، إلى أن تبدأ الحاشي في العدد فتتخفص أيديهم، ويتمايلون جميعاً إلى الأسام بالتصفيق، أيضاً، دون أن تتحرك أرجلهم في شكل مناوشة للحاشي ثم يعودون إلى ما كانوا عليه، ويكررون هذه الحركة، إلى أن يلقوا بالساق اليسرى على الأرض ممددة ويجلسون على الساق اليمنى، وتجلس الحاشي على ركبتها، ويبلغ الحماس أوجه، ويصبح العناد واضحاً بينهم وبينهم، إذا تعبت من توقف الكف، وإذا تعبوا هم لا تتوقف الحاشي عن رقصها. ويأخذ كف العرب شكلاً حماسياً جميلاً، ونسمع الزغاريد، وصوت البنات ويوقف الحاضرون من الجلوس ليشاهدوا هذه اللحظات العظيمة.

ثم تقف الحاشي، ويعود الكف إلى ما كان عليه، ويبدأ مصواب جديد بإلقاء العلم، ثم يبدأ بـ مجرودة غزلية رفيعة، بها أبيات مباشرة يقصد بها خطيبته، التي قد تكون ضمن الحاضرين في مجلس الحريم؛ حيث يمكن أن نسمع، بعد هذه الأبيات ذات المعاني الرقيقة، مهممات في مجلسون، وأيضاً نسمع الزغاريد. وبشكل عام، تكون قصيدة الغزل عن عشق المحبوبة، وأحياناً تكون أبيات عتاب على من تركته وهجرته ولا زال يرجوها.

ولم تترك مجاريد الغزل في المرة شيئاً إلا وصفته وصفاً دقيقاً، وتلعب مترادفات مثل (الكحل)، (الجيد)، (الشعر الأسود)، (الشر)..... وغيرها، دوراً كبيراً في المجردة الغزلية.

وأثناء الفرزة يتم ملاعبة الحاشي، وهذا لا يتم إلا لمن هو أهل للقيام بهذا؛ حيث يقوم أحد الحاضرين بالفروج عن الصف، ويدخل حرم الحاشي، ويتم هذا أثناء حبكة الفرزة، بينما يتصاعد حماس الكف. وإذا جلس هو وتجلس هي، وإذا وقف تقف، وكلاهما يحاول أن يخطف من الآخر شيئاً؟ هي تقصد عامته، وسيبقى عاراً له لو أخذتها، وفخر لها

(٥) الأشقر التامري : الأشقر أحد ألوان الخيل ، والتامري أحد بيوتها .

(٦) الحاشي: هي فتاة من العبيد تعد (مايستر) الكف، تم التحدث عنها بالتفصيل خلال المتن.

(٧) خير نسمى على الزينين : بالخير تلقى التحية على كل الحاضرين وأهل الجود. وهي عبارة تقال في أول مجاريد ليالي الكف، ولاتقال عند باقي المجاريد في الليلة نفسها .

(٨) مجزودة العرب : هي صجودة تلخر بأمجاد العائلة، ويذكر فيها سادات النجوع، مع وصف أعمالهم الجليلة والاحتفاء بها، بالإضافة إلى وصف ما يتسم به العرب من صفات، كالكرم والجود، والفروسية والشهامة، و ... إلخ ... والمقصود بالعرب، هنا ، عرب الطحاوية .

(٩) المصوباين : المصوب هو كف العرب بكامله، ومصوباين جمع مصوب؛ وهو الذي يجيد الكف تماماً، ويحفظ منه الكثير .

(١٠) العلم : هو بيت كامل ، ويكون في المدح أو الغزل أو الرثاء أو الهجاء، ويتم إلقاءه قبل المجزودة، ويقال منه، أيضاً، «حجه» .

وهناك من يفنى العلم فقط ولكن لابد من العلم عند إلقاء المجزودة، ولا تقوم للكف قائمة إلا بوجود العلم، على أن تكون المجزودة في وسط العلم . ويجوز أن تكون في نهايته بشرط ألا تكون هناك غزوة إلا بعد إلقاء المجزودة .

وبشكل عام، يقتد المصوباين الشباب إلى العلم؛ حيث إنهم يحتاجون إلى من يفنى العلم لهم قبل البدء في إلقاء المجزودة، وغالباً ما يأتي ذلك العلم من أحد الكبار المشتركين في الكف، والذين يعرفون أصول الكف جيداً، ويكون واقعاً بجوار المصوب .

مثال للعلم :

بيتي وبينهم أرسام حدود ، كدباب والله يامنم الليل.

أن يقال إن لديها عمامة من فلان أو فلان، ويعد ذلك تقصيراً من ملاحب الحاشي، ولهذا يجب أن يفكر كثيراً قبل ملاعبتها.

أما إذا كان ملاحباً مامراً، يخطف عصاهها، ويصيح هذا دليلاً على عدم مهارتها ولا يتم خطف هذه الأشياء (العمامة / المصا) بشكل مباشر، وإنما يتم ذلك أثناء رقصها هي، وغنائها وتصفيقه هو ، على أن تتم عملية الخطف السابقة بشكل فني وسريع .

ويستمر (كف العرب) على هذا المنوال مع ملاحظة أنه يجب أن تنتهي كل مجزودة « بقمتة » (١٣) خاصة بها .

وعندما تنتهي الليلة، في منتصف الليل تقريباً، يقولون (دام يا حاشي) إيداناً بانتهاء الكف، ويقوم أهل العريس بمصافحة ضيوفهم من أهل النجوع الأخرى، مع التأكيد عليهم بعدم التأخر في الليلة التالية .

المفردات المستغلة ومعانيها

(١) كف العرب : تطلق هذه الكلمة على الطقس الاحتفالي الذي تستخدم فيه الكشوف عن طريق التصفيق ذي الإيقاع، والعرب نسبة إلى عرب الطحاوية لدى الأصول العربية؛ حيث جرت عاداتهم في التمييز بينهم باعتبارهم عرباً، وبين المحيطين بهم من (فلاحين). وفي كف العرب يتم إنشاء المجاريد (جمع مجزودة)، وهي عبارة عن بناء شعري بدوي.

(٢) المبيد : تعني هذه الكلمة لدى عرب الطحاوية : الضم (رجال / نساء) سود البشرة، والذين يعيشون معهم منذ مئات السنين. ولا تحمل هذه الكلمة أي مدلول اجتماعي / قهري؛ لاختلاف دلالات العلاقات الاجتماعية بين الطحاوية والعبيد؛ حيث تتميز هذه العلاقات بخصوصية تجعلها بعيدة عن الاستعمارات الكريهة للكلمة .

(٣) النصابية : هي سياق للخيال يتم أمام منزل العريس يومياً (أيام الكف)، من بعد صلاة العصر حتى صلاة المغرب، وتسمى، أيضاً، (الميز).

(٤) الدمام : المقصود، هنا، أحد بيوت الخيل التي تتميز بسواد لونها .

مثال آخر للعلم :

شكيت وما قضى مشكائى، وجرح الأوفاء
كاننى .

وإذا كان صاحب المجردة (المصواب) قد
أنهى العلم قبل البدء فى المجردة؛ فهى هنا
تنتهى بالفرة التى سبق شرحها، وإذا كان
لم ينه علمه، وإذا المجردة بالفعل، فعند
نهايتها سيجد من حوله يملكون منه أن يكمل
العلم، ثم الفرة. وعندما ينهى الجميع من
الفرة نسمع صوتاً جديداً يبدأ بعلم جديد،
ومجودة جديدة .

(١١) الشتيوة : هى البيت الذى يفتح به الكف، وهى عبارة
عن نصف بيت من الشعر، لكنه يعمل
معنى بيت كامل، ويجب ألا تتكرر فى الكف،
وعلى كل مصواب أن يأتى بجديديها .
والشتيوة منها ما هو «مثث» مثل :
جرح العين بهن يداوى.

– ومنها ما هو «مربع» مثل :

أبر دملج ضايل فى ايديه أنا والناس
عناد عليه.

– ومثال آخر :

قلتها بالعين أنسبه تساهنى وتسيل عليه
والملاحظ على الشتيوة «المربع» أنها
تكون على شكل بيت كامل يتفق شعره؛
لكنها تكون صعبة على الكف، وخاصة إذا
كان الكف ضعيفاً (قليل المدد)؛ لأنها أشد
من «المثث»، وتحتاج دائماً إلى كف كبير،
إلا أنها تعمل على حماس الكف. وهى تقسم
الكف إلى فريقين عند إلقتها؛ فيغنى الفريق
الأول الشعر الأول منها، بينما يغنى الفريق
الثانى الشعر الثانى. وينبغى على صاحب
الشتيوة عند بدايتها أن يلقيها كاملة،
وبصوت واضح وعال، ليسمع ويظم الصف
كله، ويعرف كل فريق دوره فيها .

(١٢) الفرة : هى حركة تمايل، يتم تنظيها بين الماشى
والصف الموجود أمامها ، على أن تقوم

الحاشى بدور (المايسترو) خلالها، وهى
تحدث عند نهاية العلم أو المجردة .

(١٣) الختمة : تقع عند نهاية المجردة، وهى عبارة عن
أبيات مزونة بالسجع، وتنتهى دائماً
بالشتيوة، وعادة ما يكون معروفها لأهل
المصوب (الكف) نهاية المجردة، وعند إلقاء
الختمة يكون إلقتها بشكل حماسى لأننا
للانتباه، وعندما يقف الكف تماماً، ويكون
الكف أكثر عدداً وكثافة عنه فى أثناء إلقاء
المجردة، ويسمع بشدة صوت الأعيرة
النارية، وتزداد وترتفع الزغاريد مع ضرب
النار ، وذلك حسب مكانة المصواب وإجانبته
للمجردة، أو لهجرة المجردة نفسها، أو
لتعرضها إلى ذكر فضائل القبيلة ومشايخ
النحور .

ويمكن القول إن المصوبين الجدد يفتقرون، كذلك، إلى ختمة
للمجردة، وعادة ما يستخدمون ختمة واحدة فى جميع
المجاري، ويعد هذا أحد عيوبهم .

مثال للختمة:

عيونك سود ودبالات
غدارى جرحهم مجبوبات
عليك انضاري نشادات

وفى المثال السابق تظهر الشتيوة فى البيت الأخير من
الختمة؛ وهى هنا شتيوة « مثث » .

والمجردة التالية هى الوحيدة التى تزغرد فيها الحاشى؛
وذلك لأنها تعرض لمشايخ النحور ومكانتهم، ويصعب لها
جميع الحاضرين بالكف باهتمام شديد، لأنها تمس كل
العرب، وعندما يلقى المصوب إلى ذكر أحد الشيوخ نجد
إحسانه يسارعون بإطلاق الأعيرة النارية تحية لذكوره ،
ونجدهم يملكون من المصوب تكرار الأبيات التى تخصهم.

وصاحب هذه المجردة، فى الأصل، هو الشيخ/ حريص
رسلان الطحوى، وكان قد طلب بنت عمه للزواج، إلا أنه لم
يتمكن من ذلك؛ لأنه من عادة العرب أن من يشغل فى
محبرته قبل خطبتها لا تتم خطبته له، لهذا كانت من نصيب
غيره.

وقام الشيخ حريص رسلان بتأليف هذه المجردة من نسج
خيااله، وعلى متوال المجاري الأخرى لدى عرب الطحابة،

الأخرة لاستخلاص العبرة والعظة. ويجب أن يقال هذه
المجرودة في ليلة واحدة، فقط من ليالي كف العرب. ويجب
ملاحظة أن هذه المجرودة يمكن أن تسمعا في أكثر من كف
بدون ترتيبها التالي؛ حيث إن كل من يحفظها له طريقته في
إلقائها، علاوة على الاختلاف في العلم والختمة والشتية.
وبشكل عام، يمكن القول إن هذه المجرودة تعد من المجاريد
ذات الكلمات البسيطة والمعاني المألوفة.

وهو، هنا، يمدح الشيخ سعود الطحاوي، ويشير إلى عزه
وجاهه ومكانته في الحكومة آنذاك، كما وصف زوجة سعود،
وكذلك وصف بنت سعود، التي كان يرجوها، علاوة على قيامه
بهجاء من ذهب إليهم محبوبته، بحجة أنهم ليسوا أهلاً لها.
ثم تطرق إلى وصف سادات النجوع ومشايخها،
وصفاتهم الحميدة. وفي الريح الأخير من المجرودة يتطرق
إلى الحديث عن الخير والشر وإلى وصف ما يحدث في

مجرودة العرب

الشتية :

خير نَمَسَى على الزينين^(١)

خير نَمَسَى على الزينين

العلم :

شكيت وما قضى مشكاي وجرح الأولاف كادني

ومسا هو يكذب الكذابين^(٢)
هناك الطيب والعذنين^(٣)
وفيه اللي عنده ينكين^(٤)
اللي ماميتة في البرون^(٥)
كساي حمولا ممدوين^(٦)
وفيه خيولا مربطين^(٧)
غزال اريال شايح منفرين^(٨)
اللي م الصاغة مصرولين^(٩)
وفي اديها ريت سوارين^(١٠)
اللي مالفيت قنابسين^(١١)
لاضحك لآثالت مين^(١٢)
ولوله زايد ع الشيرين^(١٣)
الله اكبر يازينك زين^(١٤)
قالت مائرؤو بالعذنين^(١٥)
من شان رخصة الوالدين^(١٦)
اللي عيششهم زى الطين^(١٧)
ويجري مكشرف الكرعين^(١٨)

خذ منى القاريخ الحر^(١٩)
من يوم الدنيا وهي تكثر^(٢٠)
وفيه اللي فكري حاسير^(٢١)
فذلك ع البيت الصامير^(٢٢)
اللي فيه يفرح العمبر^(٢٣)
وفيه الخايم تنفوز^(٢٤)
وفيه بنيه تنمطر^(٢٥)
وطايتها ميت مجر^(٢٦)
لمباشانق حري كمنر^(٢٧)
سقاوه ريشتها قصير^(٢٨)
لايخ ع باب السر^(٢٩)
رسالها مقلوب امندر^(٣٠)
جوزكه من حيلة صاير^(٣١)
طلبها زيدان وعلمير^(٣٢)
ولوب اليوم رخصيت بقمز^(٣٣)
اليوم رخصيت بقمز الشر^(٣٤)
الواحد فيهم كيف عكر^(٣٥)

وَكَيْفَ الْفَقِيرُ فِي الْكَفَّارِ
 أَيَّامُ سَعُودٍ وَهُوَ حَاضِرُ
 الْمَلَى سَيْطَةُ زَايِدَ عَ الْبَرِّ
 كَانَ يَشِيلُ الْحَقُّورَ الْحُرَّ (١٩)
 فِي بَيْتِهِ تَقْدَى الْمُسْتَفْهَارُ (٢٠)
 وَجَاهِشِيغَ الْجَامِعِ لَزَمَ
 فِدْوَعُ وَالْحَاطِرُ يَنْتَسِرُ (٢١)
 وَجَاءَتْ قَسْرَتَا تَلْشَكْرُ
 وَعِنْدَهُ سِتٌ تَقُولُ قَسْرُ
 وَصَمِيحَةُ هَارِيسَ وَمَسِيرُ
 أَوْلَاهُ حَتْمُ مَنَّهُ بِتَصِيرُ
 وَعِيْلَةُ مَحَلَّى يَانْتَابِرُ
 وَأَبْرَهَمُ كَانَ قَائِدَ فِي الْبَرِّ (٢٢)
 وَغَالِبُ عُمْدَةٍ وَمُشْهَرُ (٢٣)
 مُجُونَةٍ يَامَا شَلَفَ عَسَرُ (٢٤)
 وَرَاهِبٌ مِنْ جِرْزِهِ بِبَهْمِيرُ (٢٥)
 وَوَسْطِلَانُ بُوَ رَجَاهُ مَلْعُو
 وَبَابِي مَثْنُ وَجَمِيرُ
 وَدِيحَا لِلْهَلْمِ يَنْسَرُ
 رَابِعُ مَا بَيْنَ شَنْقَرٍ وَدَعْمُ (٢٦)
 النَّاسِ الْمَلَى يَنْقَعُ وَيُخْضَرُ
 الْكَنْبَا غُرَاكَهُ يَنْقُرُ
 وَلَوْ دَامَتْ كَانَ تَلْعُزُ
 الْمَلَى يَشْفَعُ يَوْمَ الْحَشْرِ
 وَيَوْمَ طَوِيلٍ وَيَبْقَى حَرُ
 وَيَبْقَى الْخَلِيفَةُ يَامَسَاتِرُ
 الْمَلَى عَامِلٌ مِنْ خَيْرٍ وَشَرُ
 الْعَامِرِي يَهْلِي نَارَ مَنَقَرُ (٢٧)
 هُنَاكَ تَهَابِرُ بُولُكَ عَسَرُ (٢٨)
 وَيَنْشَرِبُ مِنْ حُرُوفِ الْكَوْزِ
 وَحُرُوفُ كَبِيرُ شَبِيهَ نَهْرُ

الْمَلَى لَانْثِيَا وَلَانِيْنُ
 الْبَيْهَ الْمَلَى بِسَوَى الْإِلْهِيْنِ (٢٩)
 وَزَادَ عَ الْبَاسِلُ بِصَوْتِيْنِ (٣٠)
 وَمَا عُمَرُ شَالُ الْخَامِيْنِ
 وَتَلَمَّسُوا كُلَّ الْفِلَاحِيْنِ
 مُحَمَّدٌ وَاشِدٌ وَاسْمَاعِيْلُ
 تَخْبِرُ كُلَّ الْمَصْرِيْنِ
 وَمِنْ الدُّوَلَةِ حَارَ نِيَّاسِيْنِ
 نَحْلُ زَاهِي بَيْنَ بَسَاتِيْنِ
 وَلِي الْعُرْكَ يَرْجَحُ وَالذَّيْنُ (٣١)
 نَوَاصِي وَيُجْجِهَ سَجِيدِيْنِ (٣٢)
 أَنْ صِيحَتْ يَجْرُوكَ لِرَاعِيْنِ (٣٣)
 وَلِي شَهْرُهُ يَفْقِيضُ مِيْتِيْنِ
 وَمُجُونَةٍ شَيْخُ الدَّبَاجِيْنِ (٣٤)
 ثَرِيًّا بَيْنَ الْغَسْرَاطِيْنِ (٣٥)
 بِلَازِيْدٍ بِلَا عَسَرَ الدَّيْنِ
 وَقَابَرِي وَمَعَارِفُ مَوَرِ النُّعِيْنِ
 وَجُودُ جَوَامِعِ مَقْرُونِيْنِ (٣٦)
 وَمِنْ عِنْدِ الْحَشْرِ لِهَاسِيْنِ (٣٧)
 حَرَاكِيْسَ مَا بَيْنَ نَوَاطِيْنِ
 غُلُو وَرَاحُوا يَا دَانِيَا وَهِيْنُ
 وَمَا دَامَتْ شَيْءٌ لِلْحَيِيْنِ (٣٨)
 وَرَسُولُ اللَّهِ جَدُّ الْحَمِيْنِ
 سَكَارَةٌ وَيُثْلِقُوا حَيْرَانِيْنِ
 نَهَارُ يَشْهِيْبُ كُلَّ جَنِيْنِ
 عَزَّوَجَلَّ نَازِلُ الْكَرْمِيْنِ
 هُنَاكَ أَعْمَالًا مَكْتُوْبِيْنِ
 وَالطَّايِبُ فِي عَلِيِيْنِ
 وَتَقْعُدُ جَنْبَ الْحُورِ الْعِيْنِ
 بَعْدَ مَا كُنَّا غَطُفَانِيْنِ
 عَلَيْهِ الْخَلِيفَةُ مَلْعُوْمِيْنِ

لَبَّنْ هَلَالِي كَيْفَ الْمَكْرُ
وَأَصْحَابَ رَسُولِ اللَّهِ تَحْجَرُ

يَعْدُهُمَا تَأْكُلُ قَعِيرٌ وَيَتَيْنُ
الَّتِي كَانُوا فِي يَوْمِ حُنَيْنٍ (٣٧)

الخطمة : إِنْ كَانَ لَنَا فِيْهِمْ قُسَيْمَةٌ بَعْدَ الْيَاسِ (٢٨)
عَلَّمَ بِقُسَيْمَتِهِ سَاعِي النَّاسِ (٢٩)
الشحوية : عَلَّمَ بِشَرِّهِ لِنَسْهِ كَادَ النَّاسُ (٤٠)

الترابيع / الشيخ / عبد الله عبد القادر راغب البحاروي ، ويبلغ من العمر سبعين عاماً .
المكان مشقة راغب - مركز الحسينية - محافظة الشرقية .

الملاحظات والتعابير المستفحلة ومعانيها :

- ١ - خير نسي على الزبدن : هي تربة رابضة يرسفها متخلاً لأرلى للمباريد ليلة كف العرب ، ولا تقال إلا في أول مجرودة من كل ليلة ، وهي عبارة عن كريب ونية لرواد الكف .
- ٢ - المصبر : الصادق .
- ٣ - المملعين : عديمي القيمة والنجوة .
- ٤ - فقيرى حاسر : فقير لا يملك قوت يومه .
- ٥ - المصبر : المطير ، وهو أساس كل المطر التي يحيا للحرب .
- ٦ - كسارى : أشعة وسجود خالية ، متراكمة من كفتها .
- ٧ - تكفر : خذال من الخ والخير الذي تنوي فيه .
- ٨ - تنميط : شبي في خيلاء مزهية يدل أسهلها العري .
- ٩ - غزال لربك شابع صفرين : كاحد الغزالان النادرة التي يطرهما صفران أثناء رحلة التنصص ، وهذا يصف بنت سعد في شبابها وجمالها .
- ١٠ - مصبر : وزن من أوزان الذهب .
- ١١ - لمصبر : حزام مرصع بالذهب .
- ١٢ - سكر : أرقى أنواع السكر ، وهذا يشبه اللذات وأعلى وأرقى أنواع السكر التي لم تجد من هو أهل لها .
- ١٣ - لا وقت ج باب النصر : أي لم تفكر لحظة في نفسها ، وفيما تفكر فيه اللذات في سنها . وهذا يدل على برامتها وطهرها وهبتها .
- ١٤ - مائل : خصلات الشعر التي تظهر من تحت وشاحها .
- ١٥ - عك : قريح .
- ١٦ - الكر : صرير : للأراخين والساقين .
- ١٧ - البويه : حيث كان قد حصل على لقب البويه .
- ١٨ - سبل : صيده ، والمقصود هنا أنه شهرة كبيرة زادت عن شهرة حمد الباسل آنذاك .
- ١٩ - المنصر : كان يستخدم في صيده المنصر للفر ، وهو أعلى درجات المنصر ، وأرلها منزلة ، فهو يوقى المنصر المادى وللشاهين .
- ٢٠ - المنصر : مستشار التناخلة (الوزير) .
- ٢١ - منصر : مسرور .
- ٢٢ - المعركة : والبيت يأكمله يدل على شجاعة مصدده وصالته في الحرب .
- ٢٣ - نواص : لهم طلمة بهية ، وفي وجوههم الخير والفأل الحسن .
- ٢٤ - إن صحت بوجهك فزاعين : إن استكثت بهم يهرون من فزعهم للنددة والسماعة .
- ٢٥ - قاهد في البصر : يبعد أن الشيخ مجلى كان قادراً في الجيش المصري الرألى لعربى ، ومن المعروف أنه جرح في المعركة ، كما أنه كان صاحب إلهة في الشام .
- ٢٦ - مشهور : مشهور .
- ٢٧ - مجوده شيخ النباهين : يُقصد أن الشيخ عبد المجود كان كبير الزمان والسلاطين .
- ٢٨ - مجوده وأما شاف عصر : أي أن الشيخ عبد المجود طاماً رأى الشيخ عصر يقاتل في قلب المعركة .
- ٢٩ - ثريا بين الغزابين : أي أن الشيخ صر كان كاللهم رسد الغزاة (المحاربين) .
- ٣٠ - من حزة يصغر : أي أنه شديد الكرم بلا حساب .
- ٣١ - محبوب : لديه منزل ومضيفة بالجور الأبيض ، كما قام ببناء جاسون كيرين بمأكن عالية .
- ٣٢ - المشر لياسين : من أول سورة المشر إلى سورة ياسين .
- ٣٣ - شقر دهم : أرواح راقية من الخيول العربية ، كناية عن ما يمتلكه من الكثير من الخيول العربية الأصيلة .
- ٣٤ - مامحشى للحمين : لم تدم للطين .
- ٣٥ - نار مصقر : نار شديدة الحرارة .
- ٣٦ - برك عسمر : الفاروق عمر بن الخطاب .
- ٣٧ - يوم حنين : شهداء غزوة حنين .
- ٣٨ - قسمة بعد الياس : قسمة ونصيب بعد الياس .
- ٣٩ - علم بامتوله : كالمعلم بامتله يسمى لأداء الخدمات للناس .
- ٤٠ - علم بشرافه : كالمعلم بشرافه يتفرق على أصدقائه .

أفراح البدو

مجاريد وعلم ونصوص شعبية مطمورة

الرواية: رشدي مشهور
جندل الطحاوي
سيف نصر وهيدي
جمع وتدوين: ميرال الطحاوي

المكان

جزيرة سعرد، وهي عبارة عن ربة رملية مستوحشة تزحف عليها المدينة ببطء؛ الفراغ، الجدران الطينية الممتدة، الفضاء المطلق حزام من الحرمة حول البيوت، والعزلة، تجعل الجوار نسباً لبطون القبيلة التي هجّت كثيراً في صحارى مصر؛ مناوئة ومثيرة للربح في قلوب الفلاحين، ومثيرة للمظالم. يحكى وصف مصر^(١) عن مظالم العريان الكثيرة، يعبرهم قدر الفلاح المصرى المسكين الذى ينتهب، ويسفح دمه، يعتبرون أرض مصر عقاراً لهم، سعت كل الحكومات إلى ردعهم ولم تنجح فى ذلك؛ لأنهم احترفوا الكر والفر والهجع فى الصحارى بالخيول شديدة السرعة، تسبقها الهجن؛ لكن الصحراء لم تعد بعيدة، ولم تعد مجهولة ولم تعد المخابى تكفى، ولم يعد هناك بد من التسليم بأن الدور السياسى قد انتهى، وأنهم تحولوا إلى رعية، بينهم وبين فلاحى مصر تراث طويل من المظالم، وبينهم وبين المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية تراث طويل من الحراك والرفض والعزلة، ولم يعد بحوزتهم من نفوذ إلا نفوذ التقاليد الصارمة التى تحكمهم، والتشبث بالعادات، والحلم بسطوة ما ربما لا تبنى أبداً؛ فلم يعد لثقات العريان إلا الذبيان فى ما تمايزوا عنه وترفعوا عن الانحناء إليه، تملكوا الأرض فملكتهم، والحرية، التى كانت تجعل الأرض كلها ملكاً لهم طارت فصاروا ملكاً للأقدنة والقراريط التى استورثوها. ولم يبق إلا التشبث بالأنساب أملاً فى خيط أخير من الماضى الذى انفت.

(١) انظر وصف مصر/ الجزء الثانى، ص ٧٦/ البقية العثمانية للفرنسية، ترجمة زهير الشايب ج ٢، ص ٧٦.

الغزلان وقصص الطيور الجارحة؛ حيث يستهوى أمراء النبط الشواهين والصقور الجارحة؛ فيخرجون في رحلات طويلة ليلتقطوا السلعة اللغالية، ويبعونها بأسعار باهظة، ويعملون أكثر، وتصبح العادات والتقاليد والأغاني والأهازيج والحكايا والأساطير هي النقوش الأخيرة الباقية على جدار الماضي.

كف العرب

هو احتفال بالأعراس على طريقة قبائل العرب، ومهم الهنادي (الطحاوية). يختلفون، في ذلك، عن قبائل المشرق التي تعقد السامر والنحية، وتختلف، كذلك، أغانيهم وأسفارهم، والاختلاف في الهيئة والتفاصيل ليس كبيراً، لكنه خلاف على أية حال.

يختارون الأيام القمرية موعداً لأعراسهم في الفضاء وأكثره في ساحات البيوت التي يفضلونها رملية وبلا زروع. يقف صف الكف على شكل نصف دائرة أو صف طويل، ويهللون بالطم؛ نغمات بمقاطع متكررة حتى تخرج الباشا أو البيه أو الحجالة كما يسمونها؛ وهي امرأة، عادة، ما تكون عبدة سوانه لاحترافهم ذلك، وتطلق فوق رأسها الزغاريد والخراطوش. والنساء، عادة، في مكان ما.. يختلفن عن الآخرين، يرقبون الشباب من خلف الجدران الواطئة. تضي الحجالة مشية فيها خيلاء؛ تروح وتجي راقصة من أول الحلقة حتى آخرها، مزينة للثوب، معطرة، تخفي وجهها من تحت القناع وفي يدها عصا صفورة، يملأ التصفيق المرتبب، وتطلق المجاريد على لسان شاعرهم أو شعرائهم الذين يتناوبون الغناء، وبين كل مقطع وآخر قد يخرج أحد الفرسان ليلعب الحجالة؛ وهو، بذلك، يحاول الاقترب لنزع قناعها؛ تضرب على الأرض بالعصا فيترجع الصف ويتمالئ الفارس بحركات تمثيلية ويتصاعد هدير «الشثيرة» المتكرر، وتتصاعد حركات الحجالة التي تضرب الفارس بعصاها، فيتماوجون ذهاباً وجيةً بجذوعهم التي صارت جسداً واحداً يتمايل أمامها، ثم تنكهي الملاعبة، وتعود الحجالة للتختلر أمام الصف. ويتقدم شاعر جديد ليهنئهم بمجردة جديدة.

وبذلك تصبح مقاطع الرقصة علم ثم مجرودة ثم شثيرة ثم ختمة.

يعود نسب قبائل الهنادي إلى هند بن سلام، فهم من بني سليم؛ وهي إحدى القبائل التي خرج بعضها مع الفتح الإسلامي وغربوا إلى تونس والمغرب الأقصى، وسكنت العديد من فروعها طرابلس الغرب، كان منهم الحرابي والهنادي وأولاد علي، والفوايد. وفي سنة ١٠٠٠ هـ تنازع أولاد علي مع الهنادي فنزح الهنادي إلى الديار المصرية في عهد العثمانيين، وقطنوا مديرية البحيرة. ويكثر وجودهم الحدودي المنازعات فيقترح (جاثيان لوريير) مؤرخ للحملة الفرنسية لوقف نفوذ القبيلة وتركهم لحياة الترحال؛ «يدبى على حكم مصر حتى ييلثوا بهم هذه الحال أن يتزعروا منهم، عن طريق هجمات خاطفة، ماشيتهم، وبخاصة خيولهم، ذلك أنهم سيصبحون مضطرين للاستقرار وممارسة الزراعة إذا ما حرموا من وسائل الهرب السريعة وهو الذي سيحد من غاراتهم وانتهائهم»^(١).

تحالف الهنادي، بعد ذلك، مع جيش إبرايم باشا بالشم واستوطن بعضهم أرضه، كما خرجوا معه في حملته إلى السودان. وحين كثرت منازعاتهم مع أولاد عمومهم أقطعهم إقطاعات واسعة في محافظة الشرقية بدلاً من مديرية البحيرة. كان آخر أدوارهم السياسية ما روى عن خيانتهم لجيش عرابي، وهو دور ينفونه بشدة، ويقومون الحجج والبراهين على براءتهم منه، وإن كان دخول الإنجليز المباغت ومناورة جيش عرابي أمر يشي بدور ما لبعض العرابين، إنهم على أية حال من أقدم القبائل العربية المنارية، وأشهر مشايخهم هو (الطحاوي) الذي تختلف الروايات في مقتله وقد كان من أبرع فرسانهم لذلك تسما باسمه - رغم أن له أولاداً.

والمكان والنسب يختلطان؛ فيحتمس المكان بأسماء مشايخهم: عزبة السعدى، منشأة بشاره، جزيرة عطوة، جزيرة سعود، عزبة راغب. والسكان يتغير والأنساب شجرة تزين بها الحوائط، ولم يبق لهم إلا لقب واحد (تجار الخيول)؛ يريونها ويحفظون أنسابها ويتاجرون فيها، ثم يحترقون، أخيراً، صيد

(١) وصف مصر، ص ٣٩

وَيَنْ مَازُولِهِ خَطَرَ	(١)	عَلَى الْكَلْبِ عَاقِبُ رَاحَتِ لَيْلٍ
خَفِيفَ عَقْلٍ كَأَن رَزِينٍ	(٢)	يُدَوِّرُ يَشَامِي لِلْجُجْرَانِ
العقل دَيْبِلُ رُوفٍ عَلَيْهِ		يُرِيدُ دَوَاةَ الْمُسْتَحِيلِ
العقل دَيْبِلُ رُوفٍ عَلَيْهِ		غَلِبَ مَا جَابُو لَهُ دُوبَانِ
حَكِيمًا عَنْ جَالِي النَّيْبَانِ	(٣)	إِنْ مَا غَاشَتْهُ رَاحَ قَتِيلٍ
عُيُونُ الدَّامِي بُوْجُنْحَانِ	(٤)	وَلَوْ مَا بُولُورَاطُ وَ لُقْمَانِ
عَلَيْهَا مِنْ عِزِّ التَّقْصِيلِ		سَقَانَا كَمَاسِ الْخُبِّ تَقِيلِ
نَقَاوِي مِنْ غَالِي الْأَمْنَانِ	(٥)	وَيَكْشَرُ بِأَقْبَعَتِهِ عِطْشَانِ
وَسَكَّةَ عَلَى السَّائِسِ كَمَانِ	(٦)	إِلَيْهِ يَكْشَرُ مِنَ الْخُبِّ هَبِيلِ
إِتْلَاشٌ وَسِتْلَاشٌ مَجَادِيلِ		وَمِنْ خَشِّ الْفَارِقِ غِرْلَمَانِ
ضَى جَيْبِيكَ بَانَ شِعِيلِ	(٧)	قَرِيْبًا فِي حِكَايَاتِ الْوَيْلِ
كَمَا بَارَى فِي مَزَلْبَانِ	(٨)	إِلْبِ يَكْتَلُ فِي الْفِرْسَانِ
إِلْخَاطِرُ كَمَلَهَا تَقْمِيلِ		لَهُ كَانَ لَفَائِي بِرَجَجٍ وَيْمِيلِ
وَصَفْهَا سُبْحَانَ الرَّحْمَنِ	(٩)	بَآلَفٍ وَسُوءَةٍ فِي الْبِيدَانِ
عَدَّتْهَا مَوْزُونَةٌ وَتَغِيلِ		يَهْمِيهَا مِنْ كُلِّ بَطُولٍ بَدَأُ النَّيْمِ
تَخَفُّفُ الشَّابِيبِ وَالشُّبَّانِ	(١٠)	زَهَاهُ مَا رَيْنَا قَبْلَ الْيَوْمِ

- * الراوي : رشدي مشهور ، ٤٠ سنة ، جزيرة سمرد .
(١) هذا الجزء هو العلم وهو لتخفيف يتم تربيده لفترة طويلة بخفوت وهندسة .
وين : أليما - زولك : خيالك - خطر : تراهي له - رزين : عاقل ومزورين ، والمعنى حينما تمر المحبوبة بخاطر يخبث عقله .
(٢) وهي الشفيرة التي يتم تربيدها بإيقاع سريع متتابع من الصب كله - العقل ديبول : العقل ذبل ووين - روف عليه : أي تراق به .
ومن (٣) : (١٥) هي المجرودة وتنبهه قصيدة غنائية .
(٣) جالي النوبان : لسانه يوشاه مجيرة - الدامي : الصفرا لاجازح والمعنى أنه حكى عن محبته يوشاه الأسدان التي تشبه عيونها عيون صفراء .
(٤) عز التقصيل : أجمل ما تم تقصيله - نقاوي : أي متقني ، الأمان : الأمان .
(٥) إتلاش : اتقا عثر - ستلاش : ستا : ستة عشر - مجاديل : جدال ، والمعنى جدالها كثيرة يختار في عددا .
(٦) ضى : ضياء - بان شعل : ظهر مشعلا - بارى : مزيان - برجج : مرضع للجم من النجوم ، والمعنى أن جيبها يضيء كما يبرق البرق في السماء .
(٧) إلخاطر : الغول - كملها تكميل : أصناف لها كل صفات الكمال .
(٨) عدتها : أي حياتها - موزونة : أي موزنة - تخيل : تخفيل تخفف عقل لشياب وذى الشبيب كذلك .
(٩) راحت لول : أخذت لولاي - يدور وشاكي : أي يشكيها للجوران ، ويشكى ما به من أوجع .
(١٠) دراه : دوامه - غلب : أي تغلب - ما جابو له : لم يجيروا - دريان : أدوية ، والمعنى تعب من البحث عما به .
(١١) غاشته : أغالته - راح قتل : سميح قتل . لولا طلب أبو قراط ولقمان : لولا طلب أبو قراط وحكمة لقمان عليه السلام .
(١٢) سقانا : أي سقته - كنز باقوته : أي ظل أكثر البقية من عمره ، وهو يعالج الموتى بعد ذلك الكأس .
(١٣) يكثر : يكثر : الذي يكثر - هبيل : أجمل - خش : دخل - الفارق : السماء الفوق .
(١٤) قريدا : قرأنا - مكايات الجوان : مكايات الجبين - يكل : أي يلفظ ويصحب في مكل .
(١٥) ده كان : هذا كان - برجج : أي يفلج دريا - يمايل : يمايل ، ومعنى : أي ملة من الترانس : أي أن الفارس قضى عليه الحب كما فلك هو بالتران .
(١٦) الخسة وهي شطرنج لهما القالبية نفسها .
يصل : يمايل - بعد اللوم : دعوة أن يبعد عنها لئلا لوم الناس .
زهاه : أي مظهرها - ماريانا : ما رايانا .

- بَيْنِي وَيَبْنِيهِمْ بِلْدَانٍ بَيْنَهُمْ
يَجِيبُ الْخَارِمَ وَالْجَائِلُ
وَحَتَّى كَلَهُ وَالْمِنْصَارُ^(٩)
وَأَنَا رَاكِبٌ فَوْقَ مَحْجَلٍ
قِفْلٌ تَوَاعُنْدَ الْبَيْطَارِ^(١٠)
وَتَوَاحِدًا الْبَيْطَارَ قِفْلٌ
مَحْجَلٌ فِي يَمْنَةٍ وَيَسَارٍ^(١١)
جَمَانِكَ عَلَى الْبَابِ تَبَرَّكْ
شَوَاهِينُ مَا هُنَّ جُسَارُ^(١٢)
طَحِيصَةٌ جَاهِمٌ فَارِغٌ
مَلَأَقَاتُهُ شَيْءٌ مِتَوَاجِعُ^(١٣)
مَعَادُ مَا حِطْنُ نِصْفِ لَهَارٍ^(١٤)
وَهُوَ بَيْنَ النَّاسَاتِ عَوَارٍ^(١٥)
بَلَاءَ الَّذِينَ يَعْيشُ حَقِيرُ
يُضَوِّنُ فِي رَأْيِهِ مَحْتَارٍ^(١٦)
بَيْنِي وَيَبْنِيهِمْ بِلْدَانٍ بَيْنَهُمْ^(١)
بَعْدَةُ بَرْقَةٍ عَلَى الْمَرْسَالِ^(٢)
بَعِيدَةُ بَرْقَةٍ عَلَى الْمَرْسَالِ
بَعْدَةُ بَرْقَةٍ عَلَى الْمَرْسَالِ
عَيْنِكَ عَيْنَ سَرِيبٍ أَرِيْلُ
غَرِيبٌ وَمَسْكَنُهُ الْأَوْعَارُ^(٣)
إِلَّيَّ شَافَهُ الْفَتَّاصُ جَفْلٌ
وَدَوَّجٌ مَرْعُوبٌ وَيُخْشَارُ^(٤)
وَيُطْنَعُ مَوَاسِي مِزْعُولُ
وُخَايِفٌ مِنْ غَيَالِي الْأَلْدَارُ^(٥)
وُخَايِفٌ مِنَ الْخَرِّ الْفَتَّالِ
نَدَاوِي مِتْكَوِي بِحَمَارٍ^(٦)
نَدَاوِي مَا هُوَشَ سَائِلُ
مَسْرِيَّةٌ فِي كَسَايَةِ بَزَارٍ^(٧)
عَلَى مَا جَلَى مِسْتَحْجَلُ
يُجِيبُ الْخَارِمَ لِيْمَاطَارُ^(٨)

- (١) المقصود بينه وبين أحبته ولدان.
(٢) برقّة: هي أرض برقّة - للمرسال: أي من يحمل الرسائل.
(٣) سريب أريّل: غزالة بزية هاربة، والأريّل أروع - أنواع الغزلان - الأرعار: الأماكن للوعرة، والمعنى عين المحبوبة كعين غزال أريّل هارب يسكن الأماكن الوعرة البعيدة.
(٤) الفتّاص: من يقوم بصيد الغزلان - جفل: أي خاف ورجف من الروعرة - روح: أي عاد - مرعوب: أسابه الرعب - محتار: أسابته الحيرة.
(٥) طلع مولي: أي هرب - مزعول: ليلته لثاقه، خالف من أن يصيبه اللقد، والوصف يورد على الغزال الذي رأى الفتّاص.
(٦) الحد: الطير الجارح - نداوي: أجود أنواع الصقور، وهو صقر لونه أبيض مرقش بنقش خفيفة - متكوي: ملطخة - حمار: لون أحمر.
(٧) ماهوش سائل: أي ليس سهلاً - مرية: أي تم تربيته - كارة بزار: هو مكان تربية الصقور، ويسمى من يقوم بتربيها بزار.
(٨) على ما جلي: عندما تجلي في القضاء فهو سريع متحجل - يجيب: أي يأتي - لخارم: البعد - لوما طار: لما طار.
(٩) حتى كله: أي يحدّثه أو خضاب كلفه من دم الضحية التي يفك بها - المنصار: أي منقاره، والوصف يورد على الصقر النداوي.
(١٠) محجل: أجود أنواع الخيول وله حجل أو ذفرة في منتصف ساقه - قفل: أي تم تغفل حذركه عند البيطار، وهو من يكتل بالخيل ويسمعه الأعراب بيطار.
(١١) نوا: حالاً - حذار: عدد - محجل في يمنة ويسار: أي حجارة في ساقيه اليمنى واليسرى معاً.
(١٢) جام المحبوبة خطاب جملهم ترك عدد أبها، لكن هؤلاء الخطاب ليس لهم شواهدن أي سفور جسورة كما الصقر النداوي الذي يملكه.
(١٣) طحيصوة: اسم للفارس، وهو الطحاري - جامم: أي لهم - فارغ: أي مستعد - ملاقاته: أي لقاءه - شئ متواجع: شئ سعيب بسبب الوجود.
(١٤) مال عليهم: أي مال عليهم في الصنارية بسيفه - ما جملن: لم يحتملوا، والمعنى أنه قاتلهم وأتى عليهم في لئّن من نصف لهار.
(١٥) المال يسقم: أي يسلم ويصل - عويل: غير أصيل - للناسات: الناس - عوار: به عيب في عيله، وهو لفظ يطلق على كل فرد به عيب في نفسه أو حبه.
(١٦) بلأه: أي بدوته - الذين: الإنسان المتكلم - يضوّن: يظن - رايه: رايه.

وَمِنْ قَالِ الْكَرَّاهِ يَضَارِبُ	الْأَسَاسَ إِلَى مَبْنَاهِ عَوِيلٍ
وَلَا عَمْرَهُ شَقِيَّ بِهِ بَرَّارٌ (٢٥)	وَدُمَ إِنْ عَلَيْهِ يَهْتَارُ (١٧)
سَلُوقٌ وَطُيُورٌ	تَعْدَلُ فِي الْمَائِلِ وَيَمِيلُ
الْعَلَّالُ الْفَارَةُ نَاوِي خَيْرِ (٢١)	وَعَيْبُ الْمَائِلِ عَلَى الْحَضَارِ (١٨)
بَيْنَ يَاسِينٍ وَرَجَاءٍ (٣)	وَمِنْ أَنْدَرْتُ بِالْعَرْضِيَّ
خَلَّيْتُ وَاعْزِرِ الْعَلَّالِ (١)	تَقُولُ بِأَشَافِي جَيْشَهُ دَارِ (١٩)
بِكَى الْعَيْنِ سَرِيبَ الْغَالِي (٢)	وَمِنْ نَفَذْتُ مِنْ عَيْتِي
بكى العين سريب الغالى	تَقُولُ لَقَدْ لِي نَاسٌ كِبَارُ (٢٠)
حَكَيْتَا عَنْ جَالِي اللَّيْبَانِ	طَالِبُ مِنْ رَبِّ الثُّقَلَانِي
عَوْنُ إِلِي فِيهَا سَبَاقَاتُ (٣)	وَمَكَّةَ إِلَيَّ جَاهَا زَارِ (٢١)
إِلَيَّ خَذَهُ لَهُ نُورِيَّيَانِ	وَتَبَعْدَ عَلَيَّ هَا الْمَرَارِ (٢٢)
كَمَا بَارِقُ سَيْلُهُ فَلَأْتُ (٤)	لَوْ جَمِيلٌ وَخَذَ يَمِيلُ
شَلَعُ لَوْ أَيْطَانُ يَمِيدَاتُ (٥)	يَا شَيْبَةَ تَعْجَبُ بَيْنَ أَهَارِ (٢٣)
إِسْمَعُ بِأَقَارِي نَصْ إِيْلَانِ	وَجَاهَا الْكَرَّاهِ يَضَارِبُ
جَاهَاةٌ عَنْ الشَّيْءِ إِلَيَّ فَاتُ (٦)	يَطْبُ شُرُهُ عَلَيَّ إِلَيَّ شَارِ (٢٤)

(١٧) الأساس: التي مبناه عويل: ليس له أصل - دُم: دُلماً - عويلته: قُمت بخلعته.

(١٨) المضار: الضامرين الذين لا يسمعون.

(١٩) ومن: من أين - اندرت: درت - العرض: للراحة أو التمسك أو يعود على ساحة الكف أو التمسك، والمعنى أن المجورة من أين التفت في ساحة الكف تشبه بأشأ أمام جهوره يستمر منها.

(٢٠) نفذت: أي نفذت ومرت - من عيني: من أمام عيني - فقد لي: فقد له - ناس كبار: أي ناس لهم مقام كبير قد فقدهم.

(٢١) الثقواني: الذي فرقي - جاهها: جاهها زائراً.

(٢٢) كهت: تغير - هَا المرار: هذا المرار.

(٢٣) وصف مصيرته بأنها مثل وزدة بين الناس.

(٢٤) جاهها: جاهها - الكرك: طير ضئيل لا يمسد وليس له وزن في الطيور الجارحة - يضارب: يقاتل - يملط شره: أي أن مشورته المعطية غير السليمة وزرها على من أشار عليه بذلك، والوصف هنا للخليل الذي جاء بغني للمجورة وهو ليس أملاً لها واعتقد أن ماله كليل له.

(٢٥) مين قال: من يقول - الكرك: يضارب: هذا الصغير يصلح للسود أو للتنافس مع الصقر للتدري وهو لم يرداه بزار في يوم من الأيام.

(٢٦) سلوق: الكلاب التي تتدرب على التمسك وإسماها كلاب السلوقي، وهي من عذة البدوي في ترحاله - ناري: أي يدري، والمعنى أن الأفكار المتل ترد للغير.

(٣)

(١) ياسين: ياسين مفتي من ياس - رجاء - رجاء: تركت، والمعنى أن التميز تركه بين ياسين ورجاء واحد.

(٢) بكى: أبكاه - مزيب: رحيل وبعد ففاته صار مرأياً.

(٣) جالي اللبيان: أسنان يهضمها مجرة - سباقات: فاع أو ما يطى به عيون الصقر فهي كمامة لئلا يعينها، والمعنى أنه يتنزل في عيون المجورة التي تشبه عيون صقر جارح.

(٤) يبان: يظهر - بارق: برق - فلات: أي منهم مختلف، والمعنى أن نورخذ المجورة كما البارق الذي يأتي معه السيل التامر.

(٥) غيم مزان: غيم في الزمن أو عدل السماء - شلع: ظهر أو برق، والمعنى أن خيال المجورة تظهر كما البرق يقع في سماء وطن بعيد.

(٦) يا قاري: يا قارئ - نص: نصف - الشئ: الشئ - لتي فأت: مضى.

صَحِيبِي مَنَى مَا يَخَانُ	وَمَا تَلَسَى حُبَّهُ لَوْ مَاتَ (٧)	وَأَنَا شُفْتُ الْجَاذِي فِي الرِّيشَانِ	تَهَيَّأَ لِبَاسِ الْبِدَلَاتِ (١١)
وَمَا تَلَسَى حُبَّهُ لَوْ كَانَ	سَرِيبٌ غَدَاً صَعِبَ الْبِقَاتِ (٨)	مَرْوِيَةً بِالْعَيْنِ مَرْوِيَةً مِنْ شَوْكِهِ	(٤)
يَا أَنَا إِلَهِي فِي لِقَائِي دِيوَانٌ	نُكُولُ بِالْأَوَّلِ صِرِيحَاتِ (٩)	وَعُشَّانَ لِي تَلَاتَشَرُ عَامٌ (١١)	بِالْعَيْنِ مَرْوِيَةً
نَوْعَ الْغَيْبَةِ فِي السَّمَوَانِ	جَرَتْ بَيْنَ قَبْرَيْنِ قَدِيمَاتِ (١٠)	يَا لَنُضَارَ عَلَيْهِ الْيَمَّةُ (٢)	بِالنُّضَارِ عَلَيْهِ الْيَمَّةُ
سَبَبُهَا فَلَا تَهْتَفُ فَلَانٌ	نُضَارِي بَيْنَهَا عَشَائِلَاتِ (١١)	قَرِيبْتُ يَا عَصْنُ الْجَاذِي	بِالنُّضَارِ عَلَيْهِ الْيَمَّةُ
قِيَامَاتٍ وَأَنَا قَبْلِي حَيْرَانٌ	رُحْطُ الْكَافِرِي مَفْطَلَاتِ (١٢)	حَارَتْ بِنَا سَرَقِي وَغَرْبِي	يَمَى مَا تَسْتَحْيِي شَى (٣)
جَمِيلِ الصُّورَةِ فَبَيْنَ يَمَانٍ	يَزِيدُ شَرْلَهَا عَلَى الْإِيذَانِ (١٣)	نُبَلِي فِي رَغَبِي طَوِيلِ	مِنْ الْبَرِّ عَلَيْهَا رَغْبِي (١)
وَأَنَا عَارِفٌ بِدَوَى مَلِكِيَانِ	وَلَقَدْ سَيِّدِي بِسَوَاسَاتِ (١٤)	خُدُوهُ يَأْنَا وَدَوَى السُّوْقِ	أَلْزَقُ مِنْ لَوْنِ الْخَضِرَاوِي (٥)
مِنْ حَيْرِ الْتَحَلُّ نَصِيبِ وَأَوَانِ	وَيُحْيِي فِي الْغَالِي أَسْمَاتِ (١٥)	جَمِيعِ النَّاجِرِ جَابِشُرِي (٦)	

- (٧) صحبي: صاحبي - ما يخان: لا يمكن أن أخونه، والمعنى أن حبيبته أو صاحبه لا يخونه ولا ينساه ولو بالموت.
 (٨) سريب: سراب - غدا: أصبح - صعب البقات: صعب لقاءه، أي لو صار الحبيب سراباً لا يزال لقاءه.
 (٩) يا أنا إلهي: يا من - قكري: أفكار، أي في عقله ديوان من المشاعر سوف يصرح بها.
 (١٠) لغوية: لغوية - جرت: حدثت - قديمات: قديمة، أي أن للغوية من المرأة تحدث منذ قرون قديمة.
 (١١) نضاري: أنظري، وبها: بها - عشائلات: عاشقة.
 (١٢) حط الكفاري مفطلات: أفكار مفطلة ومالحة من الحيرة.
 (١٣) بين ديوان: عندما يظهر، وهو وصف للمحبوبة التي كلما أذكرها أن شرفها يزيد على الزينة نفسها.
 (١٤) ملوان: ملوان - سواسات: أي سياسة وإيالة، والمعنى أنه واثق من حبها له لأنه حسن السواسة مع سيده أو محبوبته.
 (١٥) من غير الكل: من غير مساعدة من أحد يكون النصيب - قسعات: قسمة في اللقاع.
 (١٦) شفت: رأيت - الجاذي: كل امرأة جميلة عند العرب جاذية - للريضان: جمع روضة - تهايا: تعالي - لباس البدلات: من يلبس الملابس الممثلة، والمعنى أنه رأها في الحلم وكأنها في روضة تتدلى عليه، تعالي أو هي يا لباس اللذلة.

(٤)

- (١) أي أن حبه قد ارتوت من روية الأحبة وله ثلاثة عشر عاماً عششان.
 (٢) بالنضار: بالنظر - اليمّة: الناحية أو الجهة، أي توجهوا ناحيتي بالنظر.
 (٣) قريت: اقتربت - الجاذي: الذي جفاني - شى: شيء.
 (٤) حارث منا: حزيننا، والضمير يعود على مهرته - رغبتي: رغبتي.
 (٥) نبلي: نزيدها - رجب: مخمدر أو طريق - الخضراوي: هو نبات يتم به الوشم، له لون أزرق؛ والفراد هويت في طريق ذلك.
 (٦) خدوه: أخذوها - ودو: ذهبوا بها - يشري: يشترها.

وَقُلْت لَعَلَّ يَكْسَم لى (٧)

أَلَمْ مَن بَادَى بِالصَّلَاةِ عَلَى الْهَادِي

ضَحِكْتُ بِكَامَ بَاعَمَ تَبِيع

بِحَالِكَ فِيهِ الْفَلَنُ جَتَى (٨)

إِسْمَهُ الطَّحَايى تَكَلَّفَ نَقَرَ الدَّأَوِي

ضَرَبْتُ إِيْدَى حَالًا فِى الْحَبِيبِ

وَلِسِيهِ دَفَعْتُ إِلَى عِنْدِي (٩)

إِلَّكُمْ شَجَوَّةٌ وَحَسَنٌ فِى الشَّرْقِيَّةِ

وَدُرْتُ حِزَامَاتُ بِالْبَلِيبِ

وَلَزِقَ صَفِيَّتْ مَخَالِي (١٠)

مُعِدٍ لى الْجَزِيَّةُ لَهْ عَالِيَةٌ كَجِبَرَةٍ

بِقِسْمَدٍ بِيَهْ بِلَادِ اللَّهِ

تَكَلَّمَ عَلَى الْوَلَدِ الْغَرِيْبِ (١١)

وَيَسْلَانُ لَهْ مَزَايَا مَقْدَمَةٌ وَحَكَآ

غُلُغِرَا عَلَى اثْنَيْنِ سِبَاعَ

وَمَاحَدْنُ خَدَا بِيَسْدِي (١٢)

سَلِيمَانُ وَيُونُسُ مِصْبِيْهُمْ لَقُونُ

وَفِيهِ ثَلَاثَةٌ مِنَ النِّسْوَانِ

وَلِسِيْهِمْ وَاحِدَةً تَمْرَلِي (١٣)

خَلِكُمْ شَتَاغَمَ مَاسِيْنِ فِى سَمَامِ

وَقَالَتْ لَا لَا لَا يَسَاخُ

الْفَزِيَّةُ نَكْتُ بِالْمَخَالِي (١٤)

وَوَقَّرَ الصُّفُورَ حُطْبِيْنَهْ مَعْمُورَةٌ

وَقُلْتُ لَا لَا يَسَا زِيْنَهْ

بِنَجِي رَاحَ تَبْكِيْشِي (١٥)

وَمَرْكَازَ الصُّفُورِ نَوْمٌ فِيْهِ صَقُورُ (٨)

(٧) جويت: جئت - لعل: لعل.

(٨) بحالك: بأنى لك - جتى: جنبة.

(٩) وضعت يدى فى جيبى ودفعت فيه ما أمكته (الفرس).

(١٠) خزامات: ما يأكل فيه الفرس ويوضع حول لحيه - مخالي: جمع مخلاة والفراد أحده للفرس.

(١١) تكل: تكل به - الوطن للفرس: أرض الغرب، ويصيرها السريان المغاربة أوطانهم الأصلية.

(١٢) اثنين سباع: سحان ووريد قارسان - ماحدن: لا أحد أخذ بيده.

(١٣) تمرغلى: أى تعرله، وهى امرأة كانت مع الركب الذى سلبه مناعه.

(١٤) ياغ: يا أخ - جلت: خفت من مقامه.

(١٥) راح تيكبى: أى لا تكبى على كى لا تكبى أنا مملك على نفسى.

(١) من يادى: ما توبدا - يشتغل: يمشى والسعى بدو الحديث بالصلاة على رسول الله.

(٢) الطحايى: اسم أحد فرسان هؤلاء السريان - نقر الدأوى: الذب أو السيلول - وركابين: مستعدين للحرب، والسعى أن أخرة هذا اللارس مستعدين لمحاربة أى

عدو قادر غير المحمود.

(٣) لكم: شجوة - شان عظيم - حس: صوت - مملكة: ملكة.

(٤) سعد: أحد الفرسان ويمسى باسمه مرصع حياته وهى جزيرة سعد - تهبه: تأتي له، والسعى أن سعد تأتيه للحكم لتزوره لما له من مكانة.

(٥) رسلان: أليمت أحد فرسان الحرب - يلك اللويا: الأشياء الملقوبة - وين: أين - حار: تديره، والسعى أن رسلان من حكمته أن يمتنع فلك أية مناقشة وحنان

فيها الدور.

(٦) سليمان، ويونس: فراسان - صبيهم: يقصد مألهم - كرم: فارس - للور: الظلم، والسعى أن للقبيلة محصنة بفرسانها ومألهم وشجاعتهم.

(٧) شذاهم: أولادهم - ما سكن: مقسمين - خرب: خراب - السطر: المكان، والسعى أنه يوصيهم بالتمسك بأثر هؤلاء الفرسان كى لا يظرب المكان من بعدهم.

(٨) وكرو: عى - حطوته: مكان - مركزا: الورث الذى يقف عليه الصقر.

خَلَوِ السَّبْهَ بَيْنَهُمْ مَسْفِيَةً

حِثَّالَ السَّوَايَا هُوَ الَّذِي مَشْهُورٌ (٩)

وَالَّذِي يَحْمِلُ مِحْبَابَهُ رَامَهُهُ لِنَصَابِهِ

بَاتَ الْعَدَا مِنْ يَنْتَهَ مَقْهُورٌ (١٠)

وَقَبْلَ تَهْلِي عِمَابَةٍ عَلَى الْعَدَا مَلَابَةٍ

لَا يَكِيدُهُمَا عَدُوٌّ وَلَا مَأْمُورٌ (١١)

الَّذِينَ الْمَوْجِبَةُ بِاللَّمِّ تَبْكِي عَيْنُهُ

وَرُيُوسَ الْقَبَائِلِ بِالْخِلَافِ تَهْوِرٌ (١٢)

(٦)

فَكَتَبَتْ مَا أَقْضَى مَشْكَائِي

كَمَيْتٌ جَرْحٌ لَا وَلاَافَ كَمَالِي (١)

الْقَدْرُ يُولَفُ صَوْبٍ جَدِيدٍ (٢)

الْقَدْرُ يُولَفُ صَوْبٍ جَدِيدٍ

الْقَدْرُ يُولَفُ صَوْبٍ جَدِيدٍ

مَرْحَبٌ يَا لَهْجَاسَ الْفَالِي

يَاتِقَرِّصِيفَ عُنُونِ الْفَالِ (٣)

يَابُولُورْدُنَ فَيُولَا مَسْدَالِي

يَابُولُورْدُنَ كَمَا الْيُولُورَةُ (٤)

يَابُولُورْدُنَ أَحْسَمَرِ بِيَلَالِي

بِيَمَا فِي الْيَابَالِي أَفْبَالِي (٥)

تَنْسِبُهُ بِيَهَا قَدِيرٌ غَزَالِي

مَارِيَهُ رَيْلَهُ فِي الصُّورَةِ (٦)

مَالِيَهُ رَيْلَهُ مَحْبُوبٍ

جَانَا كَلَامَهُ بِالْمَقْلُوبِ (٧)

يَا لَأَسْ أَسْأَلُهُمْ مَفْسُوبٍ

مِفْغَارَ السِّنِّ مِفْغَارَ السِّنِّ مِفْغَارَ الصُّورَةِ (٨)

مِفْغَارَ السِّنِّ مَحْسُوبٍ عَلَيَّ

وَأَتَعَلَّمُ وَالْقَوْلَ شَرِيحَةً (٩)

أَسْأَلُكَ وَفَقْدًا عِلْدِي

مَصْرُورَ أَحْسَمَتَهَا صُورَةٍ (١٠)

مُصْمُورٌ زَائِدٌ فِي رَيْلِهِ

مِنْ تَعَمُّلِ زَائِدٍ تَزْوِيْقِهِ (١١)

مَالِيَهُ فِي الْعَقْلِ عُنْبِي

لَوْ يَفْضُلَالِي عَمْتُ لِيُورِهِ (١٢)

لَوْ يَفْضُلَالِي مَنْ صَحْبِي

يَفْضُلَالِي وَتَقْصِيمِ سَرِيحَةٍ (١٣)

(٩) خَلَوِ السَّبْهَ: دعوا للسبوة - مخفية - مخفية - محال: متحمل - السرايا: جمع سربة، والمعنى لخروجاتهم بمنحمن عن الناس؛ فمن يحمل أذاه يشكر من الناس.
(١٠) يحمل: يتحمل - رَامَهُ: احتجز - لِنَصَابِهِ: الأيام الصعبة - يَنْتَهَ: يمتد - جَهَنَ: وجهته، والمعنى أن من يحمل أَسْمَابَهُ يخر مودتهم ويبيت الأعداء منه مقهورين.
(١١) العدا: الإعداء - مَلَابَةٍ: قوية - لَا يَكِيدُهُمَا: لا يَكِيدُهَا.
(١٢) العريضة: التي ليس لها أصل شريف - بِاللَّمِّ: للتجمع - تَهْوِر: تهلك.

(٦)

• الراوي الشيخ جندل الطحطاوي، سنة ٦٠.

(١) شَكِيَتْ: شكوت - مَشْكَائِي: شكوتي - كَمَيْتٌ: كمت - لَا وَلاَافَ: الأرواف والأحابيب، والمعنى: أنه شكى ولم يقض أحد شكرته.
(٢) يُولَفُ: يحمل على تأليف - صَوْبٍ: أهل وعشيرة، والمعنى أنه لن يَكِي على من قارتهم، فالقدر يُولَفُ له أهاباً جَدِيداً في كل موضع.
(٣) لَهْجَاسَ: كليلو-بس - تَوَصِّفُ: وصف - الْفَالِ: الطير، والمعنى أنه يرحب بمحبرته التي تلبي كل حال ولها عيون مثل عيون الطيور.
(٤) قُرُونٌ: متفالك - طُولُ: طويلة - مَدَالِي: مخفية - لِيُورِهِ: للزجاج أو البثور الذي تقتزين به النساء.
(٥) بِيَلَالِي: يتلألأ - دِيْمَا: دليماً - قَبْلِي: سراجي.
(٦) بِيَهَا: بها - مَالِيَهُ: ما مله - رَيْلَهُ: رأينا.
(٧) جَانَا: جابنا، والمعنى لم ير مله محبوب كلامه جاء على غير ما يتوقع.
(٨) مَحْسُوبٍ: عامل عدهم.
(٩) شَرِيحَةً: قليل.
(١٠) أَسْأَلُكَ: الكثر - مَصْرُورٌ: أي صورته، والمقصود هيئة صورها لله في أسمى صورة.
(١١) زَوْقُهُ: زوقه - مَعْمَلٌ: كامل الأوصاف - تَزْوِيْقُهُ: تمثيل.
(١٢) يَفْضُلَالِي: يكون عدده وقت فراغ، والمعنى أنه لم ير مله عتله في أحد ولو كان هذا المحبوب يسمح له كان زاره.
(١٣) صَحْبِي: أَسْمَابِهِ اللزامين له دائماً - تَفْضُلَالِي: تفقوا به - تَقْصِيمِ: سريته - كَمَةً: أو فرح أو ما يشبه ذلك.

جَرَحَ الْعَيْنَ بِهِنَ يَتَدَاوَى
 جرح العين بهن يتداوى
 جرح العين بهن يتداوى (٢)
 مِنْ يَوْمِ الدُّنْيَا مَا تَنْكُزُ
 هناك الطوبى والعصفدين (٣)
 هُنَاكَ إِلَى لَقَرِهِ حَاسِرُ
 هناك إلى عنده بنعين (٤)
 إِذْ لَكَ عَلَى الْبَيْتِ الْعَامِرُ
 إلى ما مثله في النهرين (٥)
 إِلَى لَيْلِهِ يَفْرُجُ الْعَتَايِرُ
 كسارى حمله متضوضين (٦)
 وَلَيْسَ بِهِ الْفَادِمُ تَنْفَرُزُ
 وفيه خيوله مربوعين (٧)
 وَلَيْسَ بِهِ بَلِيَّةٌ تَقُولُ لَمَرُ
 غزال أزيل شايح صفرين (٨)
 وَبِئْسَ يَوْمٌ طَجِيْرَةٌ وَهُوَ خَاسِرُ
 البية إلى يسارى ألفين (٩)

تَبْلَى غَوْنَتَنَا مَحْظُورَةٌ
 تبلى غونتنا بآ ولأما (١٤)
 فَطَرَهَا مَرَّالَ عَلَافَا
 في أبو خذ كما أليكرة (١٥)
 لِي أَبُو خَذَ وَمِصْبِتَ بَايُنَ
 داخل من وسطين جناين (١٦)
 قَلْبِي نَأَا عَنْهُمْ هَائِنَ
 نكلم بكل أمورة (١٧)
 نَعْلَمُ وَالْمَعْلُوقُ مَرَّالِي
 دوما كالبز فوق أكتالي (١٨)
 حَاتِلَا مَا يَكْوَلِيْشَ عَوَالِي
 لربك بوجمة مضفورة (١٩)
 وَاللِّي حَاكَا مَا يَنْمَى
 وأحمرها واقع في الجنة
 عال المال كمتب منا (٢٠)
 حَطَرَتْ يَادَعِي حَسَوَاتُهُمْ
 جروح من قنيل بريانات (٧)

- (١٤) غونتا: غابتنا - مضفورة: ممدودة - لوقاها: يتمامها.
 (١٥) موال: علاها: موال الرجدة والجمحة.
 (١٦) صويت: سمعة طيبة - باين: واضح - وسطين: وسط، والمعنى أن المحبوبة بسمعها لطيفة وأنها تخطر أمامه وسط المدائق.
 (١٧) قلبه يحدوهم في كل أمور وجده.
 (١٨) موالى: مرافق في الرغبة ومطابق له - دوما: دائما، قانز: قانز، والمعنى أن قلبه دائما يحدوهم، وعقله يرفقه، وقلبه دائما يقل على كتفيه بالكلام.
 (١٩) ما يقرأش: لا يقرأ في - عوالى: عراف، والمقصود بها التحية والسلام - لربك: الغزال - حاة: قصة على جهته - مضفورة: معقودة الصفات.
 (٢٠) حازله: أحصل عليه، ككتبت: كتبت، أصبحت مكتوبة ما بعد أن حاز عليه فالربنا.
 (٧)
 (١) خطرت: جئت على الخاطر - دعى: رسول أو فكر - حياتهم: أحييتهم - بريانات: قد برأت، والمعنى أن الأناكر حين خطرت قد أحييت جروحها كانت قد برأت.
 (٢) جروح العين بمرآم تكدري.
 (٣) المعنفين: الذين أصابهم المعن، والمعنى أن الله من يوم أن خلق الدنيا وهناك الطوبى وغيره.
 (٤) حاسر: واضح - بكنين: المفرد بك من اللقود.
 (٥) أندلك: اندلك - اللى: الذى، والمعنى أنه بيت المحبوبة للتى يقصدها كل الخطباء.
 (٦) كسا: ماكنى به - حمولة: الخدم المحمولة على الهمير والتي كانت تنقل من مكان إلى آخر في الفرجال - مضموضين: منصوبة، والمعنى أن البيت خيماته منصوبة دائما وضامة.
 (٧) الخادم تفرز: تتمايل في كبرياءه وأعزاز - خيوله: خيله.
 (٨) بنية: ابنه - غزال أزيل: أربع أنواع الغزالان - شايح: قاتل وتلعب، والمعنى أن هذه البنية تلعب وراءها منقر حتى الموت.
 (٩) طجيورة: أحد الفرمان المشاهير عندهم.

عَنْهُ فَيَسَالِ الْمَقْفَرُ الْكُفْرَ

وَعَنْهُ مَا شَالَ الشَّامَيْنِ (١٠)

أَبَامُ مُسْفُودٍ وَهُوَ حَاضِرٌ

وَفِي الْعَرْكََةِ يَرْجِعُ بِالْفَيْئِ (١١)

فَرَنْسَا جَانَهُ نَتَشُدُّ

وَمِنْ نَلْدُنِ جُوهَ نَوَاسِيْنِ (١٢)

بِشَلَالٍ بُوَيْجُهُ بِكُورٍ

قَسَارِي فِي الْجَامِعِ الْأُزْمَرُ (١٣)

وَبَالِي مَنَزَلٍ وَمَسْجُودٍ

وَجَزْدُ جَرَامِيعَ مَقْرُونَيْنِ (١٤)

وَرَأْعِبُ ظَبْيٍ مَابِيضٍ

وَدُهَيَا يَغْفَرَا فِي الْوَيْدَيْنِ (١٥)

وَبَاهُجْدُ خُيْلُهُ شُقْرُ وَغُرٍ

عَرَائِسُ مَا بَيْنَ نَوَاسِيْنِ (١٦)

عَظِيْبَتُهُ فِي الْعَمَامِ الْعِيسِرُ

بَتَقْفَلِي وَفِيهِ مِنَ الدِّينِ (١٧)

وَعِيْنَتُ مَسْجَلِي يَا شَاطِرُ

إِنْ صِيَحْتَ يَجُودَكَ فِرَاعِيْنِ (١٨)

مَسْجُودَةُ شَائِلٍ بَارُودَةٍ

وَمَسْجَلِي سِيْدُ الذَّبَاحِيْنِ (١٩)

وَلَاؤُهُ خُنْمَةً وَمَنَاصِرُ

نَوَاصِرُ وَوَجْهُهُ سِيْعِدِيْنِ (٢٠)

وَيَادُ بَهَا رِضْوَتُ بَعْمَرُ

مِنْ شَانَ رِضَاءُ النَّوَالِدِيْنِ (٢١)

إِلَى عَامِلٍ مِنْ خُبَرٍ وَغُرٍ

هِنَاكَ أَعْمَالُهُ مَكْتُوبِيْنِ (٢٢)

وَتَوْدِيْعُ الْخُرُوفِ الْعَامِرُ

عَرَفْنَا سَائِلَ لَلْكَرْعِيْنِ (٢٣)

الْجُودَةُ وَالْهَمَةُ مِيرَاثُ

عَلِمَ بِأَشْرَافِهِ عَابِدُ النَّاسِ (٢٤)

(١٠) الشاميين: أُنك في القيمة من الصغر للحد وهو طير جارح أيضا.

(١١) مسود: أحد القريسات - يرجع: يطلب.

(١٢) جاته: جاعته، والمعنى أن مسود هذا كان له علاقة طيبة بفرنسا لأنه كان صديق شخصي لندليس، وقد أمدى له في رحلات القنص بارودة رصدة لنياسيين.

(١٣) رسلان: فارس - يروجه: أبو وجه - قاري: قارئ.

(١٤) جزوة: اثنين.

(١٥) راعيب: فارس من فرسانهم - دها: دليلاً يقرأ في الأرواد.

(١٦) يابحد: يأخذ، والمعنى أن خبره لا ينفك والفر يستعرض بهم كالمراكس.

(١٧) صلوته: ما وصلته من جود.

(١٨) عيت: عائلة - مسجلي: اسم عائلة - بوجلك: يأتين إليك.

(١٩) مسجودة: يعني جريدة وهو أحد فرسانهم - شائل: حامل - مسجلي: فارس.

(٢٠) ولاده: أولاده - مناصر: اسم أحدهم - سعيدين: جملة مشرفة.

(٢١) يادبها: رصوت بفضاحتة - عمر: اسم أحدهم - من شان: من أجل - رضاء: رضى، والمعنى أنها رصيت بعمر هذا من أجل مرضاة والدبها، والضمير يعود على هذه اللقطة التي كان يمدحها في البداية، وتقدم لها كل هؤلاء القريسات الذين عظم.

(٢٢) للى: الذي.

(٢٣) الحوض للعامر: أى على حوض الصمغلي يوم الحشر - الكرعين: للكتفين.

(٢٤) الجردة: الجود - علم: يعني فارس عظيم الكلم - كابد: مسبب للكد.

(٨)

وَلِيَهَا طَارِحَ مِنَ الرِّمَانِ (٨)

وَلِي يَمْلِكُ الْفَنَصَانَ حَرِيرَ

زُنُودِكَ كَيْفَ الْغَيْرِزَانِ (٩)

وَيَا أَمْ تُغَرِّبُ تَقُولُ صَابُونَ

تَجِدِينَ فِي لَيْسَ الْفَيْلَانِ (١٠)

وَأَنْتَ يَا بَيْدِيَّةَ دَبْلُجِي بَيْنِي

خَلُوبِي بَيْنِي كَالْعَنْفَانِ (١١)

بَدَى هَجِينِ نَطْبِيبِ

نَبْطَحُ بِبِهِ كُلُّ الْوَيْدَانِ (١٢)

نَمْشِي بِبِهِ أَلْسَنَةُ حُورِ

وَالْبَيْسُ فِي الْكَأَرِهُ صُورَانِ (١٣)

لَنْهَبُ حُورِ الدَّمْلَجِ فِي إِيْدِهِ

وَلَا حُورُهُ غَزَ وَعِيرِيَانِ (١٤)

وَنَمِيشُ الْعَيْشَاتِ هَذِيَّةَ

وَيَسْعَنُ فِي جِلَّةِ رَضُورَانِ (١٥)

وَالدَّبْلُجَا خِي دَوْمَ تَبْمِيلِ

تُخْلِي رَاسِيَهَا مِنْهُنَّ (١٦)

مَرَّحِبَ يَابُورِ دَرَّ وَجُورِ

نَفِيلِ وَطَالِقِ فِي الْهَيْسَانِ (١)

وَالْجَمْنَةُ تَرْبِيبَ عَجِيبِ

دَهْبِيهَا نَقَطَ عَلَى الْقُنْصَانِ (٢)

لَمْسَا الْحَاجِبِ خَطَّ الْكَاتِبِ

خَطَّ مَعْلَمِ فِي الدِّيُونِ (٣)

عُيُورُهُ جُرُزَ قَدَارِيَا

بِهَوْدِي صَايِفُفْهُنْ بِالْوَانِ (٤)

وَلَمَّا خُشِمَكَ بِرَشَقِ سَبَبِ

يَمَانِي طَآهَرَ لِلْكَرْسَانِ (٥)

بَرَقَ شَيْئَالِكِ لَيْسَ تَضَارِي

دَقَّ مَعْلَمِ فِي السُّورَانِ (٦)

وَالرَّكْبَةُ بِبُضَّةَ وَطَرِيَّةَ

تَخْلِينَ فِي لَيْسَ الْكَرْدَانِ (٧)

وَفِي مَسِيرِهِ لَمَسَالِي جَنِيَّةَ

(٨)

(١) درو: بورت وديار - جود: كرم: أي هي من أصل كريم وجواد - نخيل وطارق: تشبيه لعودها.

(٢) الجملة: قصة الشعر - ذهبيها يفسد العرق الذي يصل منها هو كالأذهب.

(٣) حاجبها مخطوط بدقة خط معلم في الديوان.

(٤) جرز: ثنان - قداريات: مفرد قدرة وهو وعاء ذو فتحة مستديرة، والمعنى أن عودنها مارة مثل قدرة وضع فيها يهودى صبغة الثياب.

(٥) خشمك: أنك - برشق سينا: كحد السيف - يمانى: السيف يمانى وهو أشهر السيوف.

(٦) برق شائك: البرق الذي تتزين به المرأة أو الحليّة التي تضمها في أنفها - لين: من أين - تضارى: أحدث صوماً - دق: صدمة.

(٧) تخلين: تفتال وتهادى - الكرديان: حليه الصدر.

(٨) لسانى جنينة: أمراض حديثة.

(٩) زئودك: مصممك.

(١٠) الخيلان: مفرد خلخال وهو حلية الساق.

(١١) ديلكنى: أصابته بالذبول - السدمان: غير اللاندر على الحياة.

(١٢) هجين: جميل - نطح: نمر في البطاح.

(١٣) حور: مدة تقارب العام - لكارة: الصمراء - سوران: بورت حجرية.

(١٤) ١٥، ١٤) الدملج: الأساور التي تتحلى بها الأعرابيات - لا حولة: لا يحوّلنا - للرز: الأعداء والمعنى أنه سيخطف الصبورة على هجعة إلى الصمراء، ويعمرن فيها ولا يحوّلها عن ذلك أحد.

(١٦) خي: يا أخى - دوم: دائماً - تفل: تفتل لأرضاعها - راسوها: الصاب فيها - ملهان: مصاب بالإهانة.

(٩)

خَطَرَ زَيْلُكَ خَافِلٌ مَنِيهَاءَ

(١) قَلِيلٌ مِثْلُكَ فِي الْحَمِيْنِ

إِلَى ثَاوِيَةِ ثَوْبَةٍ لِنَهْ

(٢) إِنْ شَأْنُكَ زَحْمَلُهُ تَغْيِيْنِ

إِلَى خَالِكٍ لِمَى حَذَّ زَمَاهُ

(٣) حَكَمَ خُنُورَ الدُّنْيَا وَالِدِيْنِ

أَنْتَ غَنِيْرُهُ مَا يَبْرِيْدُ مَعْبَاهُ

(٤) أَنْتَ غَنِيْرُهُ مَا يَبْرِيْدُ جِزْوِيْنِ

أَنْتَ فِي الْجَوْبِئِلِ إِلَى بَابَاهُ

(٥) خِلَاكُهُ مَا قَبِيْهُ تَسَاوِيْنِ

أَمْلِيْنُ لِبَسْتِ سَمَحٍ سِمَاحٍ

(٦) إِلَى غَسَاوِيْ يَوْمِ الثَّنِيْنِ

إِلَى مِنْ مَنَاقِبِ مَنُوعَاهُ

(٧) إِلَى مُنْوَكَةٍ بَيَّاعِيْنِ

إَمْلِيْنُ لِبَسْتِ سَمَحٍ سِمَاحٍ

(٨) حَرِيْرٌ عَلَى كُلِّ تَلَاوِيْنِ

جَبِيْرُكَ يَحْمَلُ مِنْ خُفَاوَاهُ

(٩) قَمَرٌ لَيْلُهُ عَشْرَةٌ وَاشْتِيْنِ

عَبُوْرُهُ مَا إِلَهُمْ تَقْبِيَاهُ

(١٠) تَقُولُ قَدَارِيْ مَجْزِيْبِيْنِ

(١٠)

وَلَنْ خَطَرَ لَاوِيْ يَبْرِيْدُ نَارُهُ

(١) مَبْحَانُ السُّوْلَى صَوَارُهُ

يَنْعِيْ فِي مَقْبَلَةِ بَعْبَارُهُ

(٢) حَاكِمٌ مِنَ الدُّوَلَةِ الْعَزِيْزَةِ

حَاكِمٌ مِنَ الدُّوَلَةِ الْكَبِيْرَةِ

(٣) طَارِحٌ وَمَعَاهُ خَدَائِيْهِ

مَا وَالِيْ عَارِبٍ تَقْلِيْمُهُ

(٤) لَا عَارِبَ زَوْلُ الْغَالِيَةِ

مَا عَارِبَ زَوْلُ مَلَأَقَاتِهِ

(٥) يَنْعِيْ فِي مَقْبَلَةِ بَعْبَارَتِهِ

(٩)

(١) زَيْلُكَ: خِيَالُكَ - خَالِلٌ مَبِيْهَاءَ: فِي كَمَلٍ بَهَائِهِ وَخِيَالُكَ - مَقْبَلُهُ: أَمَّاكَ.

(٢) إِنْ خَالَفَكَ: إِذَا رَكَعَ - تَغْيِيْنُ: شَيْءٌ فِي نَفْسِهِ وَوَرَعُهُ.

(٣) قَالِيْ: كَلِمَةُ صُغُوْعَةٍ يَعْطَى الَّذِي - حَدَّ زَمَاهُ: حَدَّ زَهْوَتِهِ وَفَرَقَتِهِ.

(٤) رِيَاءٌ: رَأْيَاءٌ - تَسَاوِيْنُ: تَسَاوَى.

(٥) أَمْلِيْنُ: مَنْ أَيْنَ - سَمَحٌ: أَثْيَابٌ سَمِيَّةٌ وَجَمِيْلَةٌ - يَوْمِ الثَّنِيْنِ: يَوْمٌ مَا تَكُنُ الْأَشْيَاءُ.

(٦) مَنُوعَاهُ: أَيُّ أَرْصَمِيْهِ - قَالِيْ مُنْوَكَةً [بَوَاعِيْنُ]: الَّذِي لَيْسَ بِصَلْبَةٍ صَائِغَةٍ بِبَوَاعِيْنُ، يَحْتَلِيْ أَنَّهُ صَنَعَ لَهَا خَصِيْصَةً.

(٧) تَلَاوِيْنُ: أَلْوَانُ.

(٨) يَشَلُّ مِنْ مَنَاقِبٍ: يَشْتَلُّ مِنْ صَوْنِهِ وَبَهَائِهِ.

(٩) مَا إِلَهُمْ: لَيْسَ لَهُمْ - تَقْبِيَاهُ: خَبِيْثَةٌ - مَجْزِيْبِيْنُ: أَيُّ قَدُوْرٍ لَامِعَةٍ مَسْلُوفَةٍ مَجْلُوْبَةٍ.

(١٠)

* الدَّرَارِيُّ سَوِيْفٌ نَصْرٌ وَهَوْدِيُّ.

(١) وَين: أَيْنَ - خَطَرٌ: مَضِيْ - كَبِيْرَاهُ: مَا تَكْثُرُ بِهِ الْقِرَالَةُ يَمْسَى كَبِيْرًا - صَوَارُهُ: أَيُّ الَّذِي صَوَّرَهُ، وَالصَّغِيْ أَيْمًا خَطَرُ لَهُ الْمَجِيْبُ وَإِيْرُ خَرَامُهُ بِدَلَالٍ تَنْكَرُ الْبَرْمَلَى الَّذِي لِحْمَانُ لَصُوْرُهُ.

(٢) بَعْبَارُهُ: بَعْبَرَاءُ - الدُّوَلَةُ الْعَزِيْزَةُ: الْقُوَّةُ تَرْكِيَا، وَالصَّغِي أَنْ لِمَجْمُوعَةٍ فِي كَبِيْرَاتِهَا تَنْتَبِهُ حَاكِمًا أَوْ أَمِيْرًا تَرْكِيَا.

(٣) خَدَائِيْهِ: خَدَمُهُ، وَهَذَا اسْتِمْرَارٌ تَشْبِيْهِ لِمَجْمُوعَةٍ بِالْحَاكِمِ التَّرْكِي فِي هَوِيَّتِهِ.

(٤) تَقْبِيَاهُ: لَفْظٌ كَلَامِيٌّ - زَوْلُ: شَيْءٌ أَوْ خِيَالٌ وَمِثَالُهُ - لِلطَّوْرِ: لِلصَّنَاءِ.

(٥) مَلَاغَاتُهُ: مَلَاغِفَتُهُ وَالْقَدِيْثُ مَعَهُ - بَعْبَارَتُهُ: بَهَائَتُهَا، وَالصَّغِي أَنْ لِمَجْمُوعَةٍ فِي كَبِيْرَاتِهَا لَا يَقْدِرُ لِحْدٌ عَلَى الْإِقْتِرَابِ أَوْ التَّكَلُّامِ مَعَهَا أَوْ مَلَاغَاتِهَا.

وَأَنْتَ جِئْتَ مِنْ بَيْتَانِهِ	بَيْتَةُ وَالْوَيْهَانِ مَجَالِي
بِأَقْزَرِ عَيْنِ الْعُورَةِ (٦)	تَصَوُّرِهِ تَمْشِيرُ غَزَالٍ (١٣)
جَنَّتْ مِنْهُ بِأَمْرُؤُنِهِ	الْبَيْتَةُ فَرَسٌ عَسَالِي
الشِّكَّةُ وَسَوَادُ عِيُونِهِ (٧)	وَالرَّقَبَةُ شَيْخَةٌ مَمْنُونَةُ (١٤)
مِنْ حَاكِهِ لَأَيُّزُ بَاعُورُنُهُ	وَالهَذَا لَأَنْدِينُ سَمَاحٍ نَقَالِي
لَوْ كُنْتُ بِالْفَيْحُونِ نَقُورُهُ (٨)	مُسْتَوْدَعِينَ بِأَحْسَنَ غَايَةِ (١٥)
لَوْ كُنْتُ بِالْفَيْحُونِ غَنِيْمُهُ	كُتِبَ لَهَا قَبْلَ مَلَا
وَبَشِيْطُهُ حَاكِيٌّ فِي النَّحْرِ مِيْمُهُ (٩)	مَرْوُوعَاتٍ عَلَى مِيْمُونَةِ (١٦)
لَيْسَ لَهُ قَرَابَةُ مَا هَانَ جِيْنُهُ	بِكُفْرِهِ شَنْعَاتٌ مَذَارُ
كَيْفَ بَسَاتِيْنِ الشَّامِيَّةِ (١٠)	يَضُونُ فِي دُكَّانٍ نَعْمَارِي (١٧)
ضَى جَبِيْنُهُ بَانَ شِفِيْلُهُ	طَائِعٌ لِيْ بِهَا الْفَارِزَانَةُ
هَذَاكَ وَهَذَاكَ تَنْبِيْلُهُ (١١)	بِشَفْعٍ فِي أَبْنَامٍ قُضِيَّةِ (١٨)
كَيْفَ هِلَالُ الْفَاغَرِ لَيْلُهُ	يَأْوُلُ الْهَيْئَةُ مَسْفُتُهُ
أَتَلَقَّى هُوَ وَالْفَجْرِيَّةِ (١٢)	

- (٦) جئت: حزني أو جلت - حذرة عين: حبة عين - الكرمية: السيطرة الخارجية، وهو يشبه عين المحبوبة بعين مقفرة جارحة، وهي المال الأعلى في جمال العين لدى البدوي.
- (٧) يا مضمونة: يازينة، والمعنى: لها أخذت، أيضاً، من هذا الحاكم التركي جمال وجهه.
- (٨) حازك: صرت في حوزك - ياحوزة: ياعون لمن معك - نقيه: مهرة مملوكة، والمعنى أن من صرت له فهو القائل مهما دفع من مهر.
- (٩) غليمة: ما يملعه الناس من الجوارى - النحرية: الحزام.
- (١٠) فوكه فوكه: في جسدك، ماحان حوّه: ماحان أرائها كما في بساتين بلاد الشام.
- (١١) ضى: ضوء - جيبك: جيبك - بان: ظهر - شعله: ضوء شعله - شاف: ما تزين به المرأة في أنفها - شعله: شعله أو مثاله.
- (١٢) أتناشر: أتنا عشر، ومعنى البهين أن ضوء وجه المحبوبة وهو يمشى والشانف ملق في أنفها كأنه هلال تلاقى هو والفجر، فالشانف كالللال والوجه كالقمر وقد تلاقيا معاً.
- (١٣) يوشة: يوشاء؛ أي المحبوبة - والويزان: أسنانها - مجالي: مجرية - تصويروك: موزنتك، والمعنى أن المحبوبة يوشاء وأسنانها يوش مجرية مثل صررة غزال.
- (١٤) الشكة: للشاهد - قرص عسالي: قرص عسل - ممينة: ممثلة.
- (١٥) لها: لها - سماح نقالي: عيون جميلة ممثلة كأحسن ما يكون.
- (١٦) كبابات: كورس - قران: زجاج - ملات: ممثلة - مرويحات: مصفريات، والمعنى أن عيونها الجميلة تشبه مصفرتها، في استدارتها كورساً ممثلة في وسط صيدية.
- (١٧) يمشون: يشعل ضوءها - دكان نعامي: المقصود كنيسة أو مكان تعبد للنصارى.
- (١٨) الفارزانه: الولي للتركي - شفع: يرحلها فسمه له - أيام فموية: أيام لاش فيها وشله، والمعنى أن كمربها مثل قلع الشمع التي يربها في الكناس أو القصور التي يقره فيها الولي للتركي في أيام فموية.

- أَلَمْ زَمَانٌ بِأَعْيُنِ نَاسِيَةٍ
مَعَايِدُهُ مَعَ الزَّائِنِينَ (١)
جَتَّ تَدَوَّقْ عُرْمَ الْوَيْلِ
عُيُونِ الدَّامِي بُوَجَعَتَا (٢)
مَرْحَبُ خُزْرَةِ بَرْكَمَنْبِيلِ
تَقَالَى جَاءَ عَلَيْهِ أَمَانٌ (٣)
عَطْرًا مَسْشُوبَةً وَقَعْبِلِ
تَغَدَّى الشَّابِبَ وَالشُّبَّانَ (٤)
عَلَى الْفُتَايِ رَأَتْ لَيْلِ
يَدُومُ يَغَاكِي لِلْجُورَانِ (٥)
تَفْضُلُ مَا تَبْقَاشِي بِحِيلِ
أَنَا وَبَنَاءُ الْيَوْمِ إِغْوَانِ (٦)
خِيَارِهِ تَنْجِسِي بِالْفُجْجِلِ
إِنْفُسَارِي تَسْحَبُ بِالْوَحْدَانِ (٧)
تَفْضُلُ مَا تَبْقَاشِي لَيْلِ
عَلَى الْفَالِي وَأَيَّامُ زَمَانِ (٨)

• الرأي الشيخ جندل الطماري (من مشاهير كنف العرب وأحفظ الرواة).

- (١) الله: لك. مقادعه: جساتك. مع الزائنين: للناس الزانية، والسعي أن الحين من كثرة اللباد است مقادعها وجساتها مع الأحياب.
(٢) جت: جاءت. تدوَّق: تمشى مشية فيها دلال وغيبة. عوم الجويل: سفيرة السن. للندى: الطير الجارح، والسعي أن العبيدة التي ترعى في الكف جامت
(٣) خُزْرَة: حبة. بر كميل: يقصد الصقر وهو الذي يخطر عيه بكامة ويسمونها كميل. جأى: جهى، والسعي أن المجبوبة يرحب بها ويناديها بذات العيون
الجارحة كأنها ستر كتم، ويناديها القري على وعلى الأمان.
(٤) عطرًا: عطره. مسشوبة: معروفة للصب. وقعبل: تصعب خوالها. تغدَّى: تغلب بقل الشايب والشبان، والسعي أن تلك البانية معروفة للصب تصعب كل
من يراها بل يخف عقل الشايب والشباب من جمالها.
(٥) الفأري: الطالب الفنون - وشاكي، والسعي أن غورها يظل طوال الليل يشكى ويوجد للجوران من شدة فتنها.
(٦) ما تبقاشي: لا تبقى أو تكرر، والسعي أنه يدعروها لتجلس معه ولا تكون بخيلة؛ فهو رمى بعد الأمان الذي وعدوا به لغويان.
(٧) خوارك: أي ما اختارت. العجول: المشية السريعة. قضاري: عيوني. تصعب: تصعب. الرخدان: مأخوذة بك، والسعي أن الفتاة تشي مسرعة أو هي
اختارت أن تشي مسرعة لتتلق عيوله بها مأخوذة مبهرة.
(٨) يدعروها للفصل ثانية وألا تنكك عليه وترد دعوته ويكرن المتواقة ناقصًا.
(٩) النية: الهوى والصحة. حيلات: جمع حيلة. تزويج: تنميق للكلام، والسعي أنه يحبها فعلاً وليس كلاماً مزوفاً أو حيلة من حيل الشبان.
(١٠) لي: للذي. عيول: قبيلة النسب أو الأسب. ثوبه: غنيمة، والسعي أنه يهرق ثوبها؛ فليست هي من أصول عريلة أو هي امرأة غنيها الرعيان في
الحروب.
(١١) منسب: ذو نسب، والسعي أنه يعرف أنها من سلالة حرة من سيد لسود، ولجنادها لهم أنساب عريقة ممتدة للقوارس الشجران.
(١٢) براد الفيل: ساق الفيل. منين: من أين - تلاقي، تلاقوا بالتطامن إثر الحركة التي صارت غياراً مطلقاً، والسعي أنه سحارب من أجل أن يحصل عليها
ويقردها غنيمة.
(١٣) الضامطر: الفكر. نعل: ثوبه في زنتها، والسعي أنها جميلة وممتلئة وسيمعها العريان له غنيمة يوم يظفر بها.
(١٤) تتحدث عن الأحبة حتى تفتنني اللالي.

فِي الدُّنْيَا هَيَّ نَوْمَ تَعْبِيل
تَغْلَى رَأْسُهَا مَنَّهُان (١٥)
الدُّنْيَا هَيَّ نَوْمَ تَعْبِيل
تَغْلَى تَأَلَّهَا مَنَّهُان (١٦)
إِلَى يَنْدَم بِأَلْيُسْمِ يَمْبِيل
تَغْلِيل حُمُولَهُ عَلَى الْأَتْمَان (١٧)
اللى يوصلها بفرد نصيده
عنه عين مراعى صيده (١٨)

(١٥، ١٦) غي: يا أهي - ديم: دائماً - تغلي: تبيع - راسها: سودها وكبيرها، والمعنى أن الدنيا تغير أحوال الناس؛ فالسود يصبح مهاناً.
(١٧) اللى: الذئب، والمعنى أن من يندم على ما فاته يصبح كالعمل للقتل على الناس.
(١٨) يوصلها: يصل بها - فرد: سلاح أو مدس - نصيد: أصبح لنا صيداً، والمعنى أن من يحاول الاقتراب منها يوجهه صيداً فداءً لتلك المعجزة ذات المعين
اللى نقشه الصقر، أو مراعى صيده وهو المنور الجارح.



تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية (٢)

د. سلمى عبد العزيز

للإنسان الاجتماعي في حياته اليومية، وفي سلوكياته اليومية، ولم تتفصل، أيضاً، عن جذورها المتباينة بين التراث والواقع المعاصر له. وبالتالي، فإن الواقعية، في أعماله، تتجسد في التعبير عن مشاعر باطنية، تعبر، في الوقت ذاته، عن معان خارجية، وداخلية للشخص الشعبي والاجتماعية في الوقت ذاته.

هذا البعد التقني في أعمال محمود سعيد لا تكمن تفاصيله العملية فيما أنجزه هو؛ ولكن ضمن مناخات اجتماعية، وسياسية، وقيمية، تمثلت، بعد ذلك، باعتبارها دوافع جيل من الفنانين برمتها إلا أن «محمود سعيد»، ضمن هذا البعد التقني، له تميزه الواضح؛ أي الأسلوب، فهو خلق جمالي له مفرداته التراثية، وإن لم تكن اختياراً فولكلورياً، فهذا لم يكن في وقته اختياراً مطروحاً على ساحات تلك المناخات، إلا أن أطروحته من للنصوص التشكيلية اقترنت بالمشروعات الفولكلورية بشكل ما، وجعلنا إزاء الواقع الشعبي، والاجتماعي بأبعاده الزمانية والمكانية. وهي الأبعاد ذاتها التي لو أضيفت عليها الأبعاد الفولكلورية لأصبحت نموصاً تحفظ لنا الرؤية الفولكلورية للموضوعات التي شكلها، جمالياً، محمود سعيد.

تطور أعمال الفنان، منظراً لاستلهام الفن الشعبي، وربما سيكون هذا البعد هو الأكثر رسوخاً في أغلب أعماله، ففي هذا الجانب بالتحديد، يؤكد الفنان على إحساسه بالمشروع الشعبي

استكمالاً لدراسنا السابقة في العدد ٤٧ التي أظهرت حركة من حركات الإبداع الفني، في مجال الرسوم الشعبية، والتي أظهرت في التعابير والتشكيلات الفنية صيغاً جمالية وموضوعية لم تكن مطروقة من قبل في هذا المجال. وتعود، أيضاً، أهميتها إلى أنها ارتبطت، في كثير من خصائصها الجمالية بالصورت البولية وبالمعتقدات والحكايات السائدة فيها، واستمراراً للدراسة ذاتها فإن هذه الجزئية تطرح آثار هذه الحركة الإبداعية الشعبية؛ باعتبارها أسلوباً يعبر عن الزمان والمكان في أعمال بعض من الفنانين التشكيليين الأكاديميين الذين تعايشوا مع هذا الأسلوب، واستلهموا من أداته الكثير من صفاته ومن خصائصه.. وبهذا شكلاً أسلوبياً متميزاً وأظهروا في أعمالهم هذه أهمية الاستلهام من الرسوم الشعبية؛ باعتبارها، معبرة عن الظواهر للمكانية، وعن حركة الزمان وصيرورته.

المصور محمود سعيد.. عاشق ملي الإحساس الاجتماعي والمعبر عنه بأشكال مختلفة..

يطغى الفكر على التنكيك، والتوترات بين الشعبية في أصولها التاريخية، والتاريخية في واقعها المتغير. وعلى هذا الصعيد، فإن المعاني التي توصل إليها الفنان محمود سعيد (١٨٨٧ / ١٩٦٤ م)، تكمن، في ملح البعد الجمالي في أعماله، قيمة أولى؛ ولكن هذه القيمة لم تتفصل عن رؤيته

في واقعها الاجتماعي؛ ففراه ي طرح صياغته على أهم العلاقات البنيوية، للرواثة المتضمنة هذه الرؤية؛ فجات من حيث التفكير رصينة البناء تخرج من المألوف في عصره، مكوناً ملوفاً غزيراً في تعدده، يخلق علاقات حميمة بين الهجوم بثقلها في المسطح العام للوحة، وبين محورها الفاعل في الموضوع. كل مساحة لونية، وكل خط منغم، ومحور في تلك البدائية سواء كان ثانوياً أو مركزياً، يدور وكان للوحة بدونه لا تعبر عن إحساسه بهذه للشخص.

تلك الفنان «سعيد» على يد الفنان زانبري، في مرسمه بالإسكندرية، واستمر معه ثلاث سنوات منذ عام ١٩١٥ إلا أن تأثير أساتذه استمر عليه فترة طويلة، وانعكس هذا التأثير على تقدياته، وعلى اختيار موضوعاته؛ لذلك فإن المعادلة التي واجهت الفنان، كانت معادلة صعبة في محاولة منه للاستفادة بالتقنية الغربية، وتحقيق فهم الشخصية الموضوعية المحلية، التي هي محور فكره وأماله، نفسياً ووجدانياً وحسباً. ومن هنا جاءت أعماله المستعملة لبعض مظاهره الأنثروبي بالاسكندرية، كالحجرات بنات بحري، واللقيات على شاطئ البحر، و لوحة الشادوف، وياح العرقوس، وصيدوا الأسماك في بحري، كل ذلك يمثل مضموناً مشحوناً بالعمق المعلى، مدفوعاً بالرمزية والتحويرية الصورية. نراها أعمالاً مثقافية، ومنداخله مضمناً مع التأثيرات الغربية في التقنية، ونراها، في الوقت ذاته، مضموناً صادقاً في ألوانها التي اقتربت بها نحو الاجتماعية البيفية بمحطاتها، وطبقاتها المتنوعة، والمتعددة من خلال تعدد وسائله التقنية وصياغته الملنية لها. وهذه الأعمال على الرغم من التأثيرات الغربية فيها إلا أن الإطار العام لها لم ينفصل انتماءه عن المحلية والشعبية في أغلب مجالاته.

والواقع أن صور «سعيد» ليست من الصور التي تحتاج إلى شرح ودفاع؛ إذ إنها مليئة بحياء تكفي للدفاع عن نفسها، وهو أيضاً، ما يؤكد «أحمد راسم» عندما يشير إلى أن أعمال الفنان مصرية تمتد حضورها من خيرية طمى النيل، ومن حواري مصر.

إن جذور العودة إلى رسومات قرية سلوة الممثلة للأستوب الفني في هذا المجال، ما تزال الطريق الموصل إلى فن محمود سعيد. هذا الطريق وإن كان لا يصب مباشرة في محطة فن «سعيد» إلا أن لتمامه الكبير منه بهذه المواضع، حولها إلى قوة إشعاع انطباعية من نوع ما، ومعالجة وقيمة تشكيلية ترتبط، إلى حد كبير، بما تحمله الجذور الشعبية من معان انطباعية بوصفها قيمة جمالية. والاقتراب الفني من الشعبين

يعود إلى الاهتمام بالتفاصيل التشبيهية. والتمثيل والإشارة والإيهام، إنما جاءت في صالحهما من أجل أن يأخذ التعبير الجمالي بعدد الروحي، ويتصاعد معه المضمون محققاً القيمة الجمالية في اللوحات. وإن كانت مجموعة الفنانين الشعبين قد يستخدمون للخط في التعبير عن هذا الاتجاه؛ فإن «سعيد» استخدم الضوء واللون بوصفه إشارات مؤقتة وإمجة لملامح الأشخاص خلال اللون النافق الحيوي، الذي يعمل على ترجمة الخيال الخلاق وعلى الاستلهام من الحياة الاجتماعية جواهرها في الزمان والمكان.

المصور راغب عياد.. وجماليات التجربة الشعبية

كأساس حاذق لتجربته الفنية، فإن هذا الإساس سيكشك في واقع الحركة بعداً تشكيلياً، واستعداداً لفن مرتبط بالتراث الشعبي، الذي يحافظ الفن المصري على جذوره الجمالية، إذا عميقاً في أعمال الفنان راغب عياد (١٨٩٢ / ١٩٨٢) فستكشف أنها أصبحت من خلال التعبير عن الوسط الإبداعي الشعبي، وسطاً مكملاً له. ويميل أوسع، تكون أمام الإنجاز الفني المبرر عن المناخ الاجتماعي في شتى مجالاته بناسه وأقوامه إنها أعمال «عياد» التي تتميز بخلق المناخ الوصلي الممزج بالتعبير الروحي وقيمته الخفية. إن مثل هذه الأعمال التي صاغها الفنان نصوصاً تشكيلية؛ ترتبط على الدوام في ذاكرتنا الإبداع الزماني، والإبداع المكاني، أو كليهما، مما، في آن.

ولأن طغيان الحياة الشعبية أملاك موهبته، حتى صار له مرشداً، فقد اندفع يصور مظاهر الحياة الشعبية في مجالاتها المتحدة، في الأفراح، الأسواق، الموالد، في اللغيط، في الزار.. ولم يفته أن للخط حديقاً لا نهائية للتعبير عن الحركة، والخط من الناحية الجمالية يفيض حيوية، وتكن فيه قوة للتعبير، وينبض الموضوع بكل الحساسية والمثالية ويصطب، في حركته رقيقاً، عديداً إلى المتقى.

أعمال الفنان «عياد» تقع تحت مفهوم الدراسات السريعة، وأحياناً تنظ عليها المفردات التقنية فتصحب أعمالاً متكاملة. كان يرسم بدقة، ببساطة متناهية، ولا تعارض بينهما حين تريد أن تصاكى الأثر الأصلي دون أن تكون بعيداً عن ذلك التقنية. والفنان، مع الموضوعات الشعبية، يتمتع بمهارة تحديد البؤرة المهمة في جوهر تلك الموضوعات، سواء أكانت موضوعات عن الإنسان، عن الحيوان، عن مظاهر جماعية. إن في الموضوعات قرية ذائفة فيها حرارة الإنسان وسحنة سمراء، سرعان ما تحولت تلك التربة إلى قاعدة استلهام

الفنية حرص المصور حامد ندا، ابن حى البهالة، وسوق السمك بالسيدة زينب، أعرق المناطق الاجتماعية بالقاهرة، على أن تكون حياته، فى طفولته، هى الذاكرة الفنية له فى الكبر، وهى من أسباب بحثه عن جماليات شعبية لها خصوصية التعبير، وقادرة على الوامسة بين الموضوعات الاجتماعية والحسية، وبين الموضوعات التعبيرية لتشكيل نصوص لها أبعاد الفنون الجميلة من واقع مكانى ومن منظور لازمانى، ولها إطلالتها على العالمية فى آن.

وفى إطار هذا الاتجاه، تفوق المصور حامد ندا على معاصريه، وخطا خطوات شاسعة فى الاقتراب من الأبعاد الفولكلورية، وعبر عنها بالفن الجميل. لم يتوقف ندا، عند مرحلة الاستسلام والتوظيف من بوابع الفن الشعبى، وإنما عاشت أفكاره عنهما مراحل تعتبر أرقى مستويات الارتباط بين ثقافته وبين روافد هذه الينابيع، فجاءت أعماله، أيضاً، أرقى مستويات الخلق الفنى، فكانت مفردات ثقافية بمثابة تحرى الأحداث التاريخية والميثولوجيا، ويمثالة كشف الدوايح الإبداعية الشعبية لكل منهما، فى صميم الإبداع المصرى بشقيه الرسمى والشعبى. كل ذلك الاهتمام، من الفنان، لكى يستخلص منها مفردات جمالية، وعبرة اجتماعية، وخيالات أسطورية وأفكار تسمح لأدواته الفنية بالتحليل، والتفسير، والبناء التشكيلى. من محصلة ذلك كله، يرفض ندا أن يكون معترف فى على طريقة تقليدية، تقتضى بأن يعمل الفنان فى تصوير الأشياء تصويراً يبهز الآخرين من الناحية الشكلية، أو الزخرفية، ومن خلال تفاعل التشويه مع التحريف، أو من خلال حرقية عالية، دون خلفية راعية بأهمية تلك الحرفية، وعلاقة ذلك بالموضوعات واقتربها من الحس الاجتماعى، وكان هذا مطلبه وأمل رجاها دائماً. أيضاً يرفض ندا أن تكون الأعمال مجرد ملفو على سطح المعانى، وأن يظل التشكيل فى إطار مناطق الضوء والظلال، دون غاية، على سطح وأرضية اللوحة، فخرجت أعماله حيث الأبعاد المسنوية، وحيث تكتظاظ العناصر بحرية، بطلاقة، منتقلة من نقطة إلى أخرى، ومن فكرة إلى هدف، مما يزيد من فاعلية جزء من جزئيات التشكيل، ويضعف جزئية أخرى، لأن الجزئيات، بوصفها عناصر تخفف مراضعها ومكانتها بتغير مراحل الفكر والفلسفة أكثر منها فى التصوير المثالى التشكيل العام، حتى لو تضمت اللوحة كل الجزئيات، بوصفها أجساماً متعادلة أو متنافرة، فإنها تتأثر بدورها بالأجسام المحيطة بها، ولكن من الأهمية أن تكون للوحة فى سياقها الجمالى متوازنة. هكذا عاشت أعمال ندا، تحقق كل ما نادى به، وأمن بأهميته، فى سيادة التفرد الفنى، والتعبير عن الريادة الفنية.

والطلاق للفنان «عباد»، وسرعان ما تحولت معه إلى أعمال تسجيلية، وإلى تجمع فى يميز أسلوبه التقنى الجمالى عن رفاقه فى ذلك المناخ التشكيلى.

ومن هنا لا نرى فرقاً حين يصور الإنسان، وحين يرسم الحيوان، فتلاهما بالنسبة له موضوعان يستحقان التسجيل، دون أن يطغى التشكيلى على الفكرة، ودون أن تهيم المهاره على العفوية. إنها خطوط عميقة فى إرشاداتها، وإنها من خصائص الأسلوب الشعبى فى تجربته الجمالية، التى عكست بتأثيرها على أسلوب الفنان راغب عياد منهجية التعبير، وفرضية الاختيار. فكان من المهم بالنسبة له بوصفها باحث فى هذا المجال الاجتماعى بأدواته التعبيرية والتشكيلية، أن تكون له الرؤية الذاتية فى اختيار الموضوعات، ثم فى اختيار الوسيلة المثلى للتعبير عنها فى خصوصية تشكيلية، ومن أقمها المعنوى والمادى، وذلك بهدف التوصل إلى تعبير حيوى صادق مبني على التوحد بين الذاتية - عياد، والواقع المعاش. له. وزيد الفنان من ذلك تجسيد الواقع فى أسلوبه الفنى.

وفى اعتقاده أن إبداعات الفنانين محمود سعيد، وراغب عياد، نمت من خلال السيطرة الكاملة على الموضوعات المستلهمة التى تضمنت أبعاداً اجتماعية وليست شعبية بالمعنى المتعارف عليه الآن، وتؤكد الدراسات الفولكلورية. حيث كان هناك اعتقاد، شبه شائع بين الأوساط المثقفة فى مصر فى ذلك الوقت، بأن المشاهد التى ترتبط بالمساحة الجبالين، وبالأسواق والنسوة فى أزهار بنت بحرى، أو فى أزهار بنت البلاد بالملاية اللب، إلى جانب المناظر العامة التى تكس الموالد والزوار، مع الاعتقاد فى أن الأحياء الاجتماعية القديمة بأصحابها من الحرفيين والمهنيين، كلها تقع تحت مفهوم الشعبية. مما دفعهما وغيرهما إلى رسم تلك المراضع بشغف وحب كبيرين. وبهما تحدثت الصياغات فإنها تنص، فى وهج العملية الإبداعية فى فن الرسم، فى الزمن الذى عاشه الفنانين الرواد وغيرهم، كان الشكل الفنى يناسب ويوازى الشكل الاجتماعى فى حيوه. والفن إن لم يكن مرآة صدق وأصالة فهو الملعن الذى بحث فيه ذلك الجيل، ضميراً وواقعاً، ومناشاة مع الحياة وفى لغتها الأصيل. فالفن والأمال كلامها كانا يتوحدان فى التعبير عن تفاصيل البيئة المحيطة بالفنانين.

قصة عاشق الحياة الشعبية

المصور حامد ندا. ارتباط بين الماضى والحاضر

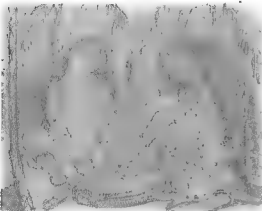
لليبحث عن صيغ جمالية معاصرة، ولإيجاد حوار حول الإبداعية الشعبية فى فطريتها، باعتبارها عالمية فى إنسانيتها



– أسرة مصرية الفنان / حامد ندا



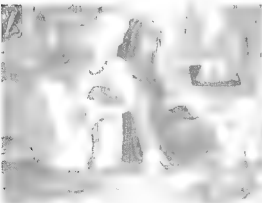
– عربة السيرك الفنان/ عبد الهادي الجزار



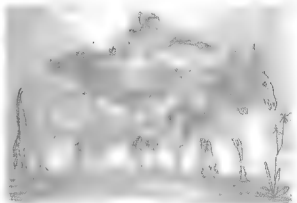
– امرأتان ريفيتان الفنان/ راغب عياد



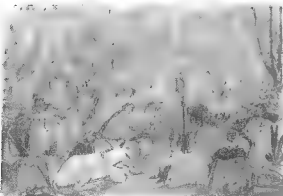
– الفلاح والثيران الفنان/ راغب عياد



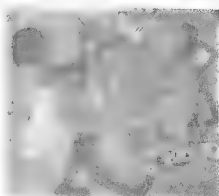
– دنيا السحبة الفنان/ عبد الهادي الجزار



– بائع الحمير في السوق الفنان/ راغب عياد



– سوق القرية الفنان/ راغب عياد



– فتاة السويس الفنان / حامد ندا

تلك طالب معرفته، مثابراً مع طلابه، متأثراً لمقلديه. يحب الصمت بلا افتعال، ويحب أن يسمع من أعماله صوتهما الشجي العالى الذبابة معبرة عن نفسها.

ومن البدايه، ومن المنطق، أن تكون هذه الشخصية من الناحية التعبيرية التشكيلية مهمة، في المقام الأول، بدراسة العمق الحسى، المادى للوحاته. فالعمق كان المشكل الجمالى والمصغر التركيبى للوحاته، باعتبار أن تصور ندا عن الأشكال «الخاصة»، ودورها في بناء أية لوحة ضرورية حتمية في البنية التأسيسية لها. أما تصوره عن العمق فيرجع إلى فرضيته الفلسفية عنه، متصوراً أنه فضاء كونى تعيش فيه الأشكال وحدها. وأن الفضاء بمثابة السحتوى الذى تصب فيه المعانى من وراء حضور الأشكال وتوظيفها في اللوحة. بالتالى فإن الأشكال، بهذا التصور، تأخذ طريقها إلى الزوال، أما الفضاء فهو كونى قادر على الاستمرار، واحتضان أشكال جديدة، وهذه هي صيرورة التعبير اللغوى. وعلى الجانب الآخر من فلسفته حول العمق، أن العمق هو المكانية التى تمثل بذكرتها خصوصية الأشكال في كل زمان. لذلك جاءت الأعماق في أعماله محوراً جمالياً رئيسياً، وتكاد عند تصورها من الناحية التشريحية، أن تعتبر كل عمق لوحة قائمة بذاتها، لأن التأثيرات اللونية، ووحداتها التشكيلية، ومفرداتها الجمالية، المنتشرة في السطح بكل دقة ورقة تؤكد هذا المعنى.

بحث الفنان ندا عن مضامين شعبية لموضوعاته الذهنية كافة، فهي أشياء ركز على استخدامها، في أغلب أعماله، بحث عن حسن ونعومة، المرأة والحسان، امرأة وقط، ابن البلد، المصلى والسحلية، أسرة شعبية، الليل والنهار، فرح عزة، العمل في الحقل، البيانونو، رموز الداخل... بحث في هذه الموضوعات عن المناخ الشعبى لها، وعن أعماقها الاجتماعية. ومن تاريخ حامد ندا مع الينابيع الشعبية: الانتباه الفنى في الزيم الصحفى لموضوعات متحددة في مجلة الثقافة، وفيها صارت الأشكال الشعبية سمات ندا التعبيرية، ويحث من خلالها عن الطريقة التى تجعلها تعبر عنه وعن فكره التشكيلى. وكانت وسيلة في ذلك الفراشة، ومن التعبير والثلث الواحد بأبعاده الضوئية. فكان القط، والكرسى اللش، وعروسة البحر، وحلاق الحى، ومزين القرية، واللمبة الجاز، والحين للمسودة، والكف المدافع، والطابية، والأرقة والحوارى، الدراويش، الزاز، العروس في ليلة دخلتها...

المصور ندا (١٩٢٤/١٩٩٠) عاش خياله، وأحلامه بواقع إنسانى اجتماعى، لم ينفصل يوماً عن قضايا مجتمعه،

ولا يمتنى وقت طويل، حتى أصبح للفن حامد ندا الزيادة في هذا المجال، الذى عبر عن الشعبية المصرية بمنظور فولكلورى ويرية اجتماعية. ولم تخط خطواته ناحية المباشرة والتهافتات، بل ناحية البحث عن المقومات الجمالية الكفيلة بالتعبير عن الفولكلورية، والاجتماعية في سياق التشكيل الفنى، لأن التاريخ الفنى العالمى أصبح من محصلاته الإبداعية.. وأصبحت تجربته الذاتية هي الركيزة الأولى في بناء لوحاته. واختلفت الحركة الداخلية البدينية لأية لوحة، لتسمح للهمس المصرى بملء كيان العمل الفنى، وتتكون معها قصة العشق الشعبى. كل هذا أصبح جزءاً واضحاً في عملية توثيق خصوصية الماضى الفنى المصرى بعلامه الإفريقية والعربية، وفي عملية إعداد كشاف من مفردات الفن الشجى، باعتباره مادة لانتباه وأسلوب يتداخل في عملية التعبير عن بعد جمالى يصل بهذا كله إلى العالمية.

وقد ساعد على ذلك، إدراكه المعرفى والثقافى العالى بالتقنية الحديثة في الفن، وارتباط ذلك بالمدارس الغربية كالتعبيرية، والسريالية، وانعكاس هذه المحصلة على أسلوب ندا الجمالى، الذى لم ينفصل، يوماً، عن ثقافته بالترجيديّة الشعبية بالتحديد، ولا عن الرؤية الجمالية والتلخيصية للفكر الشجى.

هناك تصور عدد البعض، مؤداه أن الفنان حامد ندا، مدين بالشع الكليل للفن المصرى عامة، أو هو مدين القدر إلى المدارس العالمية، أو هو مدين لهما معاً. ربما يكون هذا واقعاً عند التعرض لأعماله بشكل عابر بالقدر الذى للمدارس. ولكن المتعمق، والدرك لأهمية دور إبداع ندا في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، يجد أن الحقيقة، تظهر، من الناحية للموضوعية أنها تؤكد على أن فن حامد ندا مدين لكونه مبدعه، مدين لثقافته، إلى شخصيتها المستقلة بالتحديد. ذلك لأن حامد ندا وفنه، وجهان لعمله واحدة يعرف بأسلوب حامد ندا. والإشارة السابقة بموضوعيتها وحقيقة نسها، تعنى أن أعمال ندا كفيلة وحدها ومحتواها الفكرى والجمالى.

إلى جانب ذلك، فإن الحقيقة الثابتة التى فرصتها أعمال الفنان حامد ندا باعتبارها ظلال على الآخرين من المبدعين، أنه قلما يتواجد من يعبر بكل الدقة والوضوح عن شخصية صاحبه ومبدعه، ويسميه باسمه وتكاد تصفه، كما في حالة أعمال الفنان حامد ندا. فكانت من أهم صفات الفنان الإنسانية أنه شخصية متحمسة إلى أبعد حدودها المعرفية، متحدة مع ذاتها من ناحيتى تناول والعطاء، فكان مستمتعاً جيداً، معطاء



– الرجل والمصباح
الفنان/ حامد ندا



.. تأمل
فنان/ عبد الهادي الجزار



.. المرأة والسمكة
الفنان/ حامد ندا



.. للرجل الأخصر
فنان/ عبد الهادي الجزار



.. ابن البناذ/ أو مصر الحديثة
الفنان/ عبد الهادي للجزار



.. الشادوف
الفنان/ راغب عياد

وطموحاته حول البحث عن ملامس بصرية، ورموز مصرية. عاش يصنع لنا فلسفة بصور تشكيلية تملطق الأشياء بشكل غير مباشر، الفن حين يخاطب الآخرين مباشرة لا قيمة له، وعندما يصبح غير المباشر في تعابيره فإنه يحرك التفكير فيه، هذه هي قيمة الفن وإحدى أهدافه: «لذلك تعلمت من الفن الشعبي، لأن الفن الشعبي فيلسوف نكس ملئ بعلماء الاستنهام»، ويختتم ندا تعاليمة التقديرة بقوله «إن التقليد الأصمى لقنن ومبادئ الغرب، عدد بعض الفنانين جعلنا ننفسل عن بيئتنا المصرية الصميّة، وبالتالي انفصلوا بأنفسهم عن التراث والحضارة والفولكلور من أمثال وحكم عايشت وجداننا آلاف السفين».

المصور عبد الهادي الجزار.. شعور وعقلانية فوق الوعى والعقلانية

دعوه يعيش في السحر الذي أحبه.. فهو لا يريد أن يعرف الأشياء، «الجزار» فكره صاغه كلمات ونقشه وشمًا، من ترنيمة شعبية، وحفرها رسمًا على سطح ورقة وهي مققوشة الصعاني في نفسه. ثم يستكمل الجزار كلماته بقوله: «فإن الحياة مع المعرفة، لا أستطيع احتمالها، لأن المعرفة شيء لا يعرف إلا في اللاروى؛ لأننا مضطرون إلى المعرفة الكلية، ولا نستطيع أن نفصل أنفسنا عن هذه المعرفة. بهذه الترنيمة ردد الجزار معاني فلسفته في الحياة، والفن، وفي التعامل مع الواقع «طرابيز طرابيز.. في جوتن تهرين.. شايون بلقهم، فاكين صفايرهم.. وأشمين سواعدهم في فجر الجديد».

ولكن ثمة بعد تأصيلي، جعله الفنان الجزار أكثر قربًا لذاته، وهو عالم للشعبيين، وعلمنا بهذا للصدد، كما علمنا أن نفسر أو نحلل مواقفه التحليلية للموضوعات الفنية التي وقت في مصابب الحزن والتشاؤم، وأحيانًا إلى جانب التعبير عن عالم، فإلم على المظهر الخرافي اللاعقلاني، الإنسان فيه فكرة تهاين في الصراع المتواتر بالفرح والألم، بالتشويه الفني والارتزان اللازموضوعي في ربط العناصر، وإيقاع الكتلة والفراغ الإنسان محور ومحوره التمعف لمصور من عالم الواقع، تفسس منها الحيوية لتحقيق مع الرؤية التشاؤمية للمواقف مع ما نادى به يونج «بأن اللاشعور قائم في أن «قوانين» اللاشعور تكون من أساطير، وتكريرات جنسية عاصرية، وأمر لا عقلية انحدرت من الحياة البدائية دون تغير وتظهر في أوقات الشدة»:

عاشق من الجن تايه في بحر

ويصن

يفسل ذنوبه في تراب العمر

طالع على الفاضى وتحت منه بير

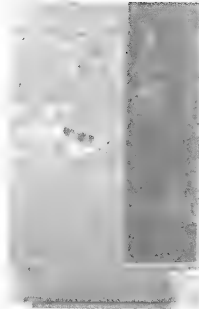
نصه الفوقانى جنس

مزروع في وادى النوم

نوم الصبايا وبيا وحيد القرن

ولد الجزار في ١٩٢٥ بمدينة الإسكندرية وانتقل إلى القاهرة ليحيش في حي السيدة زينب وهو في عمر الـ ١٥ عاماً تقريباً. وعاش الليالي التي اعتادها الحي في الاحتفالات بالمولد النبوي، والليلة الكبيرة للسيدة زينب رضى الله عنها. إلى جانب ذلك فإن السيدة زينب باعتبارها منطقة اجتماعية محافظة على تقاليدها السلوكية المتوارثة، من حيث الاعتقاد بالموروثات الشعبية في العلاج الشعبي، والاحتفالات والمناسبات المختلفة، من مظاهر التعامل اليومي والحياتي كالأسواق وللباعة الجائلين، وللنداءات ذات الوقع الخاص للمحن، والأوصاف للضاعة بالتشبيهات المستعارة، وانتشار القهوة باعة الفطير، والصناعات الحرفية التقليدية، وانتشار الدراويش، وباعة السمور. وبمعنى آخر قد شكلت كل هذه العناصر عبقاً خاصاً للمنطقة، أثر بدوره على الفنان عبد الهادي الجزار، تأثيراً أضاف إليه مادة من الاستلهام لا تتعصب، ولا تقف في الجانب المعارض لفكره، إنما وجدها الجزار مادة طيبة يمارس من خلالها تطبيقاته الفنية في موضوعات كاشفة لها، بالأسلوب النقدي التشكيلي لبعض مظاهرها الاجتماعية والسلوكية، فكان «الإنسان» محوره الأول ووسيله المثلى ولاثارة أسطوريته الراقية، بتصور اللاعقلاني مجسدة العناصر الأخرى الخيالية في تركيبتها مركبة «جزارية»، لا تعيش إلا في لاشعوره هو بالتحديد. كانت حالة النقد بالتشكيل، تمكس من الجزار نوعاً من مظاهر التخلف، وغربة الإنسان داخل الحياة المعاصرة، وغربته مع ذاته مع ما تشكل لديه في فكره ووجدانه من ردود فعل لهذه السلبات الاجتماعية، والعادات الشعبية التي حملها معه الإنسان «الأسطوري» للقرن العشرين.

ومن هنا، فإن الفنان عبد الهادي الجزار قد أسهم في اكتشاف قلقه على الإنسان، وحبسه المتعاطف مع الحياة الشعبية، ومع مظاهرها الأصلية. كشف عن توتره تجاه السلبات التي أحاطت بتلك المظاهر، وفتت في حالة سكون، وأوقفت معها الإنسان في موضعه، وبالتالي غاب عنه التقدم، غاب عنه العقل، ولم يبق له إلا إرغاصات الخيال، وعالم الكوابيس، والأحلام والهولجيس المتوترة.



– الليل والنهار
للغنان/ حامد ندا



– دعاء الليل والنهار
للغنان/ عبد الهادي الجزار



– فرقة موسيقية شعبية
للغنان/ راغب عياد



– من وحى الريف
للغنان/ راغب عياد



– رجل وامرأة وسكة وعصفورة .
للغنان/ حامد ندا

ليس من السهل، الآن، أن نحكم على فن عبيد الهادي الجزار في التلصحيات لأن التحولات الاجتماعية التي ضمت بعد ثورة ٢٣ يوليو، أظهرت هذه الأعمال الفنية على أنها أعمال سياسية بنيت على موتيفات شعبية، من الجاذبين الموضوعي والشكلي، بالإضافة إلى أن الجزار قلب المعاصرة الفنية في مصر. الذي انفصل مع التغييرات الاجتماعية، والتحولات الاقتصادية والسياسية، كان سجلاً لها مقرأاً آثارها للناس، بعيداً عن الأسلوب السيريالي النقدي واللاوعي، إلى السريالية الحاملة ذات الصلة الوثيقة بالمجتمع ومعبرة عنه.

ومن أعماله المرتبطة بالتراث الشعبي: «دنيا المحبة، الدرويش والفيلين، أبو أحمد الجبار، تأمل، العائلة، السيرك، ومن أرق لوانته الفنية بورتريه للسيدة/ إولي عفت، والتي أبدعها في عام ١٩٦٠، والتي جمعت خلاصة تجاربه، وعلاقتها بالموروثات الشعبية، فيها مزيج عال من اللمسات التشكيلية، ومقدرة واضحة في توزيع الألوان الحية ذات الحيوية الموضوعية، لوحة ترك فيها الجزار الدوايح النقدية، ولتجته إلى الصوفية الواعية، وإهدوه للملئ بالرومانتيكية، والإيقاعات المختلفة النابعة من خيال الفنان، وحساسيته تجاه الموضوع. فالسيدة تجلس في وقار على أريكة، تصنع يديها بوضع الحكم، وترتدي أزياء الصوفيون، وتضع على ركبتيها مصحفاً، وتضع على رأسها دلاية بشرط تنتهي باسم الجلالة. وفي الخلفية نرى لوحة من الخطوط المعبرة عن الأشكال الخطية، التي تصول بدورها بعداً شعبياً، اللوحة في مكانها، تبدو، مع ذلك، في حالة ديناميكية، تحس معها بقوة الفكرة والأثر الأدبي حولها.

ويعد .. إن الخلاف بين الأسلوبين، أو المدرستين اللتين يمثلهما كل من المصور حامدا ندا، والمصور عبدالهادي الجزار، ليس ناشئاً عن هذا النوع في المصدر، باعتبار أن اختلاف الأهداف بينهما، بالنسبة إلى البحث في الموروثات الشعبية، فالأول كان اهتمامه منصّباً على إبراز الجواهر الأصلية، في الفن الشعبي، ثم التكيف معها في موضوعات تثير التفاؤل والبهجة وترسخ المصرية منهجاً ومكاناً في الفن العالمي، والثاني كان مبحثه وهو همه الأول النقد للمظاهر الشعبية السلوكية السريالية أمامه، دون النقص في أعماقها باعتبارها أصول ثابتة، تمثل قميماً أصلياً للفن الشعبي. وكانت التشاؤمية المصاحبة لعدد من الشباب، إبان الفترة التي سبقت ثورة يوليو ٥٢، آثارها بدورها على الفنان عبدالهادي الجزار، الذي كان حسه النقدي يدفعه إلى ناحية سياسية اجتماعية.

لوحته ذات الدرجات اللونية الطويلة والرزاقوية، وإيقاع الكتل الإنسانية، والفراغ الضيق للكتل للخطي، والحركة الساكنة الموتية، والمعروفة بلوحة «محاسيب السم»، إنها لوحة تتشكل من عناصر جمالية وتبني على نص جمالي، إلا أنها لوحة نقدية اجتماعية، هي، أيضاً، في عرف الراعين لوحة سياسية. الخلفية مظهر موضوعي شعبي، والمعالجة ترفض لهذا المظهر، إنها تنقذه وتهدمه. إن السلك الشائك الممتد من بداية اللوحة إلى نهايتها، امتداد أفقي أو عرضي، مروراً من يسار للوحة، والسلك يرشق عين الثالث، ثم يمدد السلك ليحكم فم الثاني، ويخرج السلك الشائك ليعبر فم الأول، ثم يعبر إلى أعلى ليحكم طرفه فم للسلحفاة أو العريضة. إن اللوحة من حيث التشكيل الفني والجمال متكاملة الأطراف وأعية بالتقنية الحرفية. وفي الوقت ذاته لا نستطيع أن نتغافل عن التحميلة السياسية فيها، ولا عن الرموز المركبة بها.

الرموز المركبة، وهي إحدى خصوصيات فن الجزار، نجدها في لوحة «محاسيب السم»، تبدأ من مرحلة اختيار الألوان بالتحديد، فالألوان مسأوبة محددة المظهر، معبرة عن نوعية الناس الذين تملأ حياتهم تلك الخزعبلات، من رموز للوشم، ومن تضارب العناصر المادية معهم، فالإنسان الذي ملأ وجهه البهاض المنفر، يطلق على يده حزمة من الورود الخشن، يمثل الموت وزيارة القبور. والرجل الأوسطي نوعية منتشرة، حين ذلك، بما يدقه من وشم بجانب عينه اليسرى، تصور سمكة في خطها، ويرتدي في أذنه اليسرى، أيضاً، حلقة كالقرط، أو الأسر في سجن القنايد، يمثل به الرجل المشعور، الهائم بلا هدى، ولا هدف، الأخضر الذي لا حائل له ولا منفعة ما. أما الرجل الذي مكن يمين اللوحة وتعلوه طائفة منقوشة بعنصر شعبي، إنما يمثل الشحاذ الباحث عن الطعام. بجانب الرمز المركب في الحرياء، والسخاية؛ فهي الجانب المجهور من الحياة. إنها لوحة صورت غرائز نوعية معينة من الناس، ودوافعهم ومطالبهم الفطرية، وكشفت أسرارهم في واقع حياتهم التي بدت مأسياً من خلال عاداتهم.

يسلك الجزار طريقة السريالية الموضوعية، مقرأً مناهج التحليل النفسي بالعنقية الشعبية التي تجد في السحر والخرافات مجالاً للتعبير عن نفسها، وهو يقصص بذلك عن أحد جوانب الحياة الحقيقية، كان هذا التعليق مرتبطاً بلوحته الشهيرة «المجنون الأخضر، أو الرجل الأخضر، مثل به الجزار عالماً أودنيا الشعبية الاجتماعية»، في عالم الناس التقليديين بالسيدة زينب، عالم كل التقليديين في مصر.

المشكل وموضوعه. وقد يجدون، في هذه الصور، تعليقات لم تكن واردة، من قبل، في أذهانهم. وهذا الدور في عملية الخلق الفني، سعى إليه الفنان صبرى منصور، ويطبقه في إنتاجه الفني من النحتيين المادية والنفسية.

ولكنى أعتقد أن الزاوية الأخرى التي ركن إليها الفنان «منصور»، وتغلغل في أدوات الإبداع عنده، شكلت في اهتمامه بدراسة الشخصية المصرية. وكان هذا الاتجاه منصبا إلى حد كبير في دراسته للإنسان والعمارة. وهما محوران مركزيان في ركيزة من ركائز العمل الفني عند الفنان، وهما الثقافة الشعبية والمكان البيئي؛ باعتبار أن كلا منهما في مجال تفسير الشخصية، ويعتبر مجالاً خصباً لتفسير الزمان، وما يحمله من طبائع وسمات عنهما، وهما في الواقع يمثلان، أيضاً، التاريخ المادي لها. والفنان منصور، عند هذه المرحلة، استخلص للتذلة المهمة بتصوريتها باعتبارها مطلباً معجباً، في معالجة فكرة الشخصية المصرية في الإبداع المصري. وهذا كان مطلب الفنان وهدفه المحدد، بل دوره الذي كرس فيه له، ووضح في أعماله المبكرة عندما تصور الشخصية المصرية على مساحة شخصية إنتاجه.

أعمال الفنان «منصور» - حقيقة - في كل تركيباتها تنطوي على هذا البعد الذي يتصل بالشخصية المصرية، وجانب آخر يرتبط بسمات العزن، وجانب ثالث يرتبط بالمشكلات الأدبية والفنية الحديثة، التي هي سمة غالبية على مرأوبنا الشعبية، وقد يطغى أحدهما على الآخر في لوحة من لوحاته، بحسب الموضوع المعالج فيها، وحسب الحالة التحليلية للفنان كلما عمد إلى التعبير عن نفسه، وإلى تشكيل ظاهرة توحى بالذات المبدعة لها. ومن هنا نخرج إلى حقيقة: تؤدي بنا إلى أن الفنان «منصور» اعتبر أن الإنسان يمثل الثقافة، بكل ما فيها من مآثرات أدبية وفنون، وسمات وطباع. كما أنه اعتبر العمارة تمثل المكان والبيئة، وهما الإطار الجغرافي في ركلي الشخصية المصرية. ويأتى، بعد ذلك، البحث عن الأسلوب الفني، لتنتم تلك الركائز لاستخلاص ملامح الشجون العاطفي في الثقافة، وكشف السلوكيات الخاصة بالعادات والتقاليد والعمل، والمحددة مع أساسيات العمارة البيئية، التي شكلت لها دعائم متينة من حيث استخدام الموروث الشعبي بشكل قاعل في تصور البناء، وبالتالي في حياة الإنسان. وهذا الطابع الخاص لملامح الفنان صبرى منصور الموضوعية تبرز تميزاً في كل لوحة تبعاً لمستويات الفكرة، وفيما لكيفية توظيف المفردات التشكيلية المصممة²⁹

ومن هذا المعنى كان الاختلاف بين النحّبين الكبيرين، ففي الحركة التشكيلية المعاصرة، كان خلاف مصدره الطرق الفنية، والأساليب الجمالية لإبراز الموضوعات، والتقنية الجمالية اللازمة للتعبير عنها، وعن مواقفها من تلك الموضوعات باعتبارها مواقف من الفنان تجاهها. ويبقى لهما الفضل في ترويض الفن المصري المعاصر، بما أصبغنا عليه من الجسدية المصرية شكلاً ومضموناً. وكان الفضل وكل الفضل يعود إلى المآثرات الشعبية، التي استخدمت بخاصتها في هذه الخصوصية.

المصور صبرى منصور .. وتأمّلات في إبداعه القائم على تغذية القوة التصورية عند الإنسان.

أطلق صبرى منصور في وسط الستينيات من هذا القرن، حاملاً أدواته الفنية في يده يبحث عن الإنسان في الفن، فوجده في الفن الشعبي، في المكان وعبر زمانه. وجده في مرآة:

«يا ملوح .. يا ملوح يا جوهر يا فصيح

أمك الحرة وأبوك المليح

يا رجا كل الرجا

يا عظيم المرتجى

عندك الغاني المفقور

يطلب منك الرجا

وقد يكون هذا الاتجاه من الفنان صبرى منصور، بسبب تأصل الذات الريفية فيه، ولكن من الواجب ألا تنسك بالنظرية الرومانسية في هذا المعنى؛ فالنجم الجميل، لكي يكون فناً إنسانياً بحق، ينبغي أن يكون خلافاً، مؤثراً، بتركيب العبارات، واستخلاص المعاني، مما عبقه من موضوعات إنسانية في سماتها ومشاكلها، والتي انطبعت بصورها في ذاكرته التشكيلية، ثم قام بصياغتها بعد ذلك في صور تشكيلية، دارت حول مبحث جمالي، وأسلوب فني يتميز به. لكي تكون لهذه الصور القدرة على التفاعل بينها وبين ما يكتن وزاه ما فيها من موضوعات تطرح مشاكل إنسانية، ومافيها من عناصر إيجابية، وأخرى جوهرية، وأحياناً تكشف معالجتها نواحي ملوية؛ هادفاً الفنان من وراء ذلك، للتعبير عن وسيلة جمالية تميز في فنه، تستخدم بوصفها وسيلة تسهل للمتلقين لها إدراك ومعايشة ما في تلك الصور التشكيلية من معان موضوعية. وعندئذ يحق لهم تخيل تلك المعاني في واقعها الجديد، ويحق لهم طرح تفسيرات من عندهم حول

والبناء على مستويين كل منهما كاد يتعامل مع الآخر في الإحساس المعنوي لهما. يبتعد الفنان عن التفصيلات الدقيقة، ويستعاض عنها بالتشكيل الكتلي والملامس الواضحة وبالإضاءة والظلال.

والشيء الجميل في هذه اللوحة، أن بها عبارات تكاد تقرأها من النصوص الشعبية لحكايات عن المرأة والفارس، والمرأة والرجل. وفي الوقت نفسه تجد تلك الممانى في لوحته «آدم وحواء». إن هذا الموضوع الذي تناوله الفنان، سبق وأن تمت معالجته في الفنون المسيحية المختلفة وفي عصورها المتنوعة في أوروبا، والموجودة آثارها في الكنائس المنتشرة بها. وقد تم التعبير الفني بعدة طرق، وبعدة وسائل مختلفة. وفي مصر بالتحديد رسم هذا الموضوع في أيقونات، وعلى جدران بعض الكنائس، والمقابر المسيحية الأولى. ومن أبرز تلك الأعمال ما هو موجود في منطقتي الوادي الجديد، والوادي في جنوبها.

يطبق الفنان «مصور»، في هذه اللوحة، السمات الشعبية في التعبير والتشكيل في الفن الشعبي، ويستخدم، أيضاً، مفردات بدائية هندسية متطابقة إلى حد المغالاة في توزيع العناصر بشكل متعادل في الحجوم، وفي توزيع الألوان، وفي تقدير للحركة بين العناصر ببعضها ببعض، والاعتماد على العلاقة بين الثبات، ولحظة توقع الحدث بدلاً عن الحركة المفروضة. إلى جانب هذا نجد أن الشجرة، بتحويرها الخاص، تفصل اللوحة نصفين، وإن كان وعى الفنان بأهمية ارتباط العناصر كافة بشكل عضوي بالفعل وتطوره، جعله يعد الأفرع العليا بامتداد اللوحة كلها، لتعود وتوحدها داخل إطار الفكرة. بالإضافة إلى الأرضية ذات الطبيعة اللونية الصافية تنتشر؛ لتغلف العناصر، وتزيئها في توليفة تشكيلية متميزة. وهو هذا، الفنان، يحاول أن يركز مفهوم ذاتية الأسلوب في التركيب الجمالي ذاته بطريقة خاصة في تأليف جمل تشكيلية، مع ربطها بما هو موروث حول هذه القصة. تبقى للشخص تصورهما الخاص من الفنان، وهذا التصور هو التصور البدائي ذاته للشخص، هو أيضاً البناء المثالي عند الشعبيين لفكرة الإنسان الخيالي. الذي تصوره، أيضاً، الفنان مصور، عندما رسم الملاكين بلونيهما الأبيض، ويشكلان بأجسدهما حنايا فوق رأسى آدم وحواء. إن التماثل في أداء الملاكين يؤكد أن الفكرة المستهدفة، واحدة ويبدو أن الفنان أدرك عدم كفاية الحركة في اللوحة، فاستدرك ذلك بالتعديل بالحية فجعلها تنزوي

لها. وهذه الموضوعية، بنقلها الفني، هي التي ميزت فن صبرى منصور عن أعمال جيله، فالفنان كان يضع، في الاعتبار دائماً، أن التراكيب التشكيلية ليست مجرد تكوين عناصر، أو مجرد تحقيق مهارة تكتيكية، بل إن الأساس التركيبى للعمل الفني يتمثل في مجموعة العلاقات بين الموضوعية، والشكلية، حتى ولو كانت على حساب المهارة الذاتية للفنان.

ومن الملاحظ أن الفنان منصور، مثلت عنده هذه التراكيب الفنية في مستويين واضحين، تجمع الأولى في أسلوبها العميق على أساس التفرد الفني والخصوصية الموضوعية، وتجمع الثانية في شكلها المعنوي على مستوى المحلية، والشخصية المصرية. وكلا المستويين يتفاعلا بحيث يؤثر الثاني على الأول ويؤكده، في تصور تشكيلى جمالى لموضوعات إنسانية تتوالد بعدها ميكانيكية العمل وديناميته.

ومعنى تفرد الأسلوب الفني، هو المقدرة للتعبيرية في صياغة نص تشكيلى من مفردات واقعية. ويعنى أكثر من ذلك القدرة على استخلاص معان من وراء مدلولاتها المباشرة، وتصور هذه المعانى بمعان عميقة عمقا طافيا فوق اللوحى، وكأنها إشكالية لا يمكن أن تحل بأدوات الفنان، وفنان معين بالتحديد. وهذا الفنان هو صبرى منصور، والذي يؤكد على ذلك هذا الموال:

غزالة بدلال، يتكى عليها المائل

أكتنها أصيلة، بأخساره الزمان مائل

والمائل مائل، الله يفعل مايل

أنا أعمل إيه ليا هوها شاف المال وودعها

نحت تضرب الرمل، فأكره الرمل ينقلها

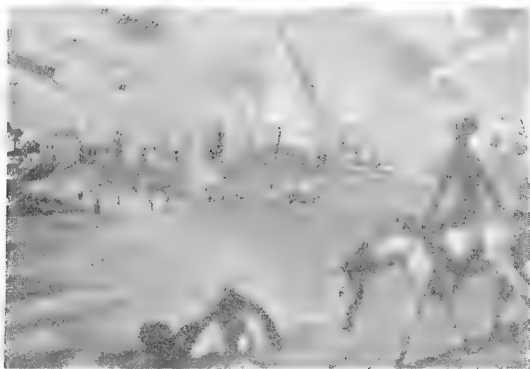
أخبطل ودعها، ولقت بخسها مائل

في لوحة «رؤية ريفية، مثلت الحساء الريفية الفتاة التى تنتظر فارس أحلامها؛ ليحررها من قيود الأسرة، متخولة في أحلامها جواذاً أبيض يطوى معناه على الفارس المغوار، الذى يصل إلى القرية في بداية فجر جديد. ويظل اللببيت قابعاً في مكانه يحده العزن والسكون، وترمز إليه مجموعة النسوة، بنسوة ما هن بنسة وإنما أنماط تولدت فيهم تكرارية الأفعال، ونمطية المعيشة فى أدائهن لهذه الحركات القريبة الآتية. لوحة رسمت بـ «عبر الشينى» نيل باحبة الهندسة وتماك الكتلة،

- رؤية ريفية
المصور صبرى منصور



- حمام الخيل بالقرب من رشيد
المصور محمود صعيد



ملتصقة بجزع الشجرة وكأنها تحت بازر، وتكاد تكون هي الحركة الملوموسة الوحيدة في اللوحة، إذا لم ندرك الحركة الحثيثة المتبادلة في حوار التكوف بين آدم وحواء.

إن طريقة الرسم للفنان صبرى منصور، هي طريقة التعبير عن كلمات، أو طريقة اختيار الألفاظ التي يتم من خلالها تكوين فكرة عقلانية لها صيغة أدبية، القصد منها الإيضاح والتأثير. ذلك، بالصنيد، هو الأسلوب الذي نهجه الفنان، الأسلوب الأدبي الرفيع وإن كان طريقته في هذا أداته التشكيلية في الرسم، ليصبح إنتاجه نصاً تشكيمياً فيه تفكير، وتصوير، وتعبير.

غريب بكى ونافح وقال .. ميتا الدموع تتشاف

ويرق قلب القريب، من ألم الدال انشاف

الراجل الجد في الغربة يصون عرضه

تبقى مشيته جد، ولاחדش يهون عرضه

والهى برضه على طول الزمان ينشاف

في لوحة «الزيارة» للفنان صبرى منصور، نجد الإطار المعماري، بصاحب العين منذ اللحظة الأولى من وقوع البصر عليها، وإنتهاء بالحرف على عناصرها الإنسانية والبنائية، إلى جانب خصائصها التشكيلية. الفنان يؤلف لنا نغمة شديدة التباين، بين الغامق والفاتح، يعكس بها التباين بين الداخل والخارج في عالم البيت الواحد. إن هذه الطاقات المرشقة على جدار البيت ما هي إلا عواكس بشرية للبشر جميعهم. الغراب هو الفائز في هذا العالم الساكن الحزين، الكتلة متماسكة شديدة التفاعل، العناصر النباتية تلتصق بدورها بجدار البيت الكل، الفضاء مختصر تنفذ منه متلفعات شحجات، الأشجار تفرد فروعها، وكأنها شعور لا هواء يحركها. إن استخدام هذا التماسك البنائي للوحة، يراد أن تتدفق منه العبارة الأدبية، وأن تخلو، في الوقت نفسه، من أسباب هذا التماسك، وإن بدت في ترديد نغمة بعيدها في حركة للسرورة المعلقة بالانفصالات، حتى تبعث على فكرة ما وراء الزيارة.

أما من الناحية الجمالية للوحة، فتعتمد على وجود للتناسق العام في العناصر، وعلى وجود التناوب بينها وبين اللون المتحرك في أبعاده المختلفة. وعلى مطابقة الصورة للمعنى اللبائلى والملاءمة بينهما؛ حتى تكون الأولى المعنى الجمالى للثانية؛ وتعتمد على ذاكرة الفنان،

واسترجاع ما فيها من صور حصدها في طفولته وشعوره للصادق عنها وخياله اليقظ حولها وعكس هذا كله في عملية البناء التشكيلي، وتأليف العبارات الحسية حولها. ولا نستطيع، بدورنا، أن نتمسك باتجاه الفنان ناحية المدرسة السيريالية؛ لأن الفنان، هنا، يعكس أفكاره بانطباعية تحمل الصلاصة العذبة في الأداء الفني. وهي الانطباعية التي لا يمكن أن نخرج منها بالتحديد، فهي واضحة ملموسة، وتؤكد فهم الفنان للأسلوب، وعلاقته بالموضوع.

قريب .. الفكر الذى عاش مع الفنان صبرى منصور من بديع التجديد فتكون مادته هي لفه التشكيلية، وهي أداته التي يدون بها، وتساور رؤاه الجمالية المتجددة، فتكون لغة فنه في ألوانه المختلفة أداة توصيل بين مستحدثاته في التصوير، فالتراث الشعبى لغة الحياة الاجتماعية. إن العملية الإبداعية، عند الفنان «منصور»، تبدأ بالفكر، ثم التنقيب في الموروثات، ثم التعبير بالأسلوب الذى يحقق له تواصلاً، وتتحدد، من ثم، دائرة بحثه الجمالى. والنظر إلى لوحته، والتي أطلق عليها «بيت المحبة»، يجعلنا نرى الفنان يترك للشجرة مسافات بين الأوراق تتنفس منها الهواء، وترتبط بينها وبين العالم الخارجى. هذه الظلال الكثيفة التي تلقى بثقلها على البيت وتحصره، البيت الذى يحتضن بدوره المحبين، ويرفرف حولهما ملاكان يباركان هذه المحبة. ويأتى، هنا، اللون، وهو من العائلة نفسها للزرقاء، وإن كان أكثر من سابقتها رونقاً وملياً بالضياء والتفتح، والميل إلى عائلة الأخضر أكثر. وبالطبع أن الفنان يستخدم اللون، هنا، كمفرد لفظى في صيغة تشكيلية، له امتداد مجاله إلى خارج حدود الجملة المصاغة، واتصاله بالبناء التشكيلي، مما يعطى اهتمام الفنان بالمعانى الواردة في العمل. تركز العناصر الصجومية، في اللوحة كما في لوحاته الأخرى، على قاعدة صلبة في أسفل اللوحة. وهذه القاعدة تزاد مساحتها أو تقل برؤيته الهندسية الشاملة للبناء الفنى بوصفه كلاً وبوصفه وحدة متكاملة.

ويبدو تحليل مدلول «عمارة» في أعمال الفنان صبرى منصور، يحتاج إلى وقفة، وإلى تبريرات متداخلة. فالعمارة «وإن كانت إطاراً مادياً من الطبيعة، تصف الأشكال البنائية في المكان؛ فهي، أيضاً، يمكن أن تكون إشارة إلى الاختيار الهندسي الذى فضله أسلوب الفنان في بناء أعماله. ولكن الحقيقة أن عمارته هي العمارة الرمزية

مع سهيل الفرسة الجامحة وجذوع النخيل التي تلو قامتها إلى مستوى البيوت، يعود اللين إلى هدوء الليل الصافي في ليلة صيفية حارة، يشرق فيها ضياء نابعة من قمر، وكأنه قمرية في جدار الصمت. التكوين له صوت، بل أصوات متداخلة، صاخبة، ولكننا على الرغم من ذلك لا نسمعها، ولا نفهمها، إنها من عالم آخر، عالم الصمت المتناهي عميق القرار والجانب.

يقول الموال الساهر الحزين:

يا خسارة ع الحلو لما يميل لعويل

يفغر عليه الزمن.. ويخدم عند كل نذل عويل

واسئل ظروفو وتوجه لعويل

ابن الأصول ادفن .. وابن الهفلة ارتفع

بعد ماكان تحت أصبح فوق وارفع

سكن سرا يا ما سكنها سن الجدود وارفع

بس الندل مهما ارتفع واطى وأصله عويل.

إن أعمال الفنان صبرى منصور إن كانت تخرج الحزن في سماته المصرية فإنها، أيضاً، بمثابة مواويل شعبية، تطلب لمستمعها في ليلة سامر على المصطبة، مع الشاعر ربابه ومزمارة. إنها رؤية فكلورية مزجت بين المراحل التاريخية للحركة التشكيلية المصرية المعاصرة. كما اعتبرت بخصائصها الموضوعية والجمالية، نقطة البدء لمرحلة مابعد القطبين الكبيرين، ندا والجزار. لیبداً فن صبرى منصور مرحلة جديدة من الإبداع الفني، الذي يأخذ من الموروثات الشعبية قاعدة له، حتى تتحقق للفنون الجميلة خصائصها المكانية ودررها الزمنى فى مصرىة خالصة.

المخلقة من تصور الفنان لها، وهى السكان الذى يمثل احتضان الإنسان فيه، العمارة التى تمثل دورة الحياة كلها. العمارة الأسطورية والواقعية، والرمزية، هى الرؤية على مساحة فضائية أسر الإنسان فيها. وربما تكون هى النفس البشرية وحدودها، وحيزها النفسى، والفكرى، والطموح، والأمانى. قد بيد تحديد مدلول (الصفة) قد أخذ شكلا موارياً فى هذه المعالجة التشكيلية؛ ربما لأن الفنان لم يرد لنا أن نفوض معه فى أفكاره التى عايشها داخل جدران هذه العمارة، والتى تحمل تفسيره لها.

هذه السياقات التى أوردها الفنان صبرى منصور، فى لوحاته، عن العمارة بموضوعات مختلفة تمثل، بدقة ذكرياته عن طفولته فى الريف، تمثل بدقة مفهومه الشعبى للعلاقة بين الجمال فى تصويره، وفى تصور الشعبين له. وهو مفهوم يسقط من اعتباره عفوية التعبير على أساس من أهمية ثقافته، ودورها المعرفى فى، اختياراته لمفردات التشكيل الصانع فى النهاية بعداً جمالياً، إنما الاتصال الاستلهامى بيله، وبين الموروثات الشعبية ضرورة تحكمها الأسباب التى أوردها فى بداية التعريف بفن الفنان صبرى منصور. وإنما تركيب العناصر هو الذى يعطى لكل تصور أهميته فى السياق الفنى. والياق الفنى عند صبرى منصور يبدأ من منطق الفهم الاستدلالي، للعمارة، بحيث لا يمكن وجود هيكل البناء التشكيلي للتعبير عن الفكرة إلا من خلاله.

إذا كانت عبارة الفنان صبرى منصور؛ هى التى تعطى المدلول فإن لوحته، والتى أطلق عليها الاسم «الليل الزيفى»، والتى أنتجها عام ١٩٩٥، تبرهن، أيضاً، على أن عمارته تعطى الشكل التركيبى للمعنى الباطنى للوحة. بحيث يكون هناك تفاعل بين مجموعة البيوت المتراسة فوق بعضها، وكأنها قبور ريفية، يسكنها الصمت المتداخل





الثقافة المادية

حوار مع أ.د. أسعد ندير

حاوره: حسن سرور

يتردد اسم «أسعد نديم» في أوساط الورش التي تعمل بالحرف اليدوية، بالاعتزاز نفسه، الذي يتردد به اسمه في الأوساط الأكاديمية التي تعنى بطوم الإناسة (العلوم التي تهتم بالوضع الإنساني)، بين الورش المنتشرة في الجاهلية والدرب الأحمر ومعهد المشربية بالدقي، وأكاديمية الفنون بالهرم، والجامعة الأمريكية، يتحرك مطمئناً ومهتماً بموضوع علمه، باعتباره قائداً يعرف معركة بالضبط. تضبط عليه ساعتك في قاعة الدرس، أولى مناقشة علمية، أولى اجتماع لجنة... إذا كنت تنتظره. وفي مكتبه، بمعهد المشربية لتنمية فن بلادنا، يتحاور مع الأساطوت والعمال والفنيين بالدقة نفسها التي يتحدث بها في شلورن العلم مع أهل الاختصاص.

نبدأ معه، أول ما نبدأ، مع أوراق تكوينه، ثم ننتقل إلى تصورات ومفاهيمه حول «الثقافة التقليدية»، باعتباره مصطلحاً مركزياً في مشروعه العلمي وما يرتبط به من تصورات نظرية ومنهجية، وأخيراً معه في تجارب «الفلوكلور التطبيقي»، من مشروعات قام عليها: مشروع معهد المشربية، إلى إدارته لمشروع توثيق وترميم بيت السحيمي، وأفكاره حول إشكالية «الترميم»، باعتباره قضية رئيسية من قضايا الثقافة التقليدية، حيث تندرج ضمن موضوعه التطبيق.

عملت، فور تخرجي، بالتدريس لطلاب التوجيهية في صعيد مصر، تحديداً، في مدارس أبو قرقاص، وإسنا، وملوى لمدة عام ونصف. أحببت هذه المهنة، ولكنني كنت أحلم أن أحضر إلى القاهرة. قوبل الحلم بالاستحالة؛ ففكرت التدريس. استحالة أخرى، أمام حلم مواصلة الدراسة الأكاديمية: نقول للوائح الجامعية: الحاصل على اللسانس بتقدير مقبول لا

يقول الأستاذ الدكتور أسعد نديم: أنا لا أعرف الحديث عن أسعد نديم، كل ما في الأمر، هناك أكثر من ورقة عمل في حياتي تكأس على الحلم والدرس، وأحياناً المصادفة. تبدأ هذه الأوراق، بالضرورة، من حصولي على درجة الليسانس، قسم الاجتماع، في جامعة القاهرة عام ١٩٥٣، بتقدير مقبول.

يستطيع تسجيل الماجستير أو استكمال دراسات عليا بالجامعة. ما الباب لتجاوز هذه اللوائح ؟... الطريق المفتوح هو أن أنهب إلى المعاهد العليا والاجتهاد فيها. لم أنهب إلى دراسة علم النفس أو الفلسفة أو الاجتماع، وهي العلوم التي درست في مرحلة الليسانس، اتجهت إلى معهد البحوث والدراسات الإفريقية، كان هذا في أوائل الستينيات، وبعد فترة من العمل في مجالات متعددة، مكتوعة؛ عمل غير منتظم، وأعمال غير منتظمة (ليس بينها رابط) عملت بالترجمة في كثير من المكاتب، وشاركت في الأفلام التسجيلية مع أخى المرحوم سعد نديم والذي قام بسلسلة أفلام تسجيلية بعنوان «فن بلاندا»، في الصيف الأول من عام ١٩٦٠، استعدنا لافتتاح التلفزيون المصري في يوليو ١٩٦٠. بدأت العمل معه، باعتباري مساعداً في جمع المادة العلمية، ماذا كان يقصد به «فن بلاندا»، هي فنون خان الخليلي، قال لي: أنت متخصص في العلوم الاجتماعية، تعالي ساعدي في جمع المادة العلمية. بدأنا الاتصال بالورث، وبالفنانين التقليديين المشغولين بالفنون التقليدية. جمعنا المادة التي وصلت إلى مادة عشرين فيلماً. نفذ من هذا المشروع عشرة أفلام فقط. هذه التجربة أدخلتني عالم الفولكلور، ففتحت عيني على الفولكلور، ولعمري للفولكلور باعتبارها دراسة علمية. شاركت أُنْفي في المساعدة في الإنتاج والإخراج والمونتاج وكل عمليات صناعة الأفلام المشرقة. لم أتأثر كثيراً بأية عملية من هذه العمليات، ولكنني شعرت بحاجتي إلى العودة إلى الميدان لدراسة هذه العواد، ضرورة دراستها بتمعن. وهذا ما حدث، فعلاً، في دراسة الدكتوراه. بين ورقة الأفلام التسجيلية ورقة الدكتوراه فترة طويلة وأوراق كثيرة وعمل لا يتوقف أبداً... عملت في الجامعة الأمريكية في نوفمبر ١٩٦١، مساعد باحث، في مشروع كبير حول دراسة اللبوة، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية. وفي الوقت نفسه، كنت طالباً في معهد الدراسات الإفريقية. ذهبت وهدفي أن أتركب على العمل الميداني، مثلاً ستة أشهر في الميدان ضمن فريق العمل، أنعم العمل الميداني؛ فعلى الرغم من تخرجي في قسم الاجتماع لم أتعلمه؛ لأنه لم يكن للعمل الميداني نصيب في دراستنا في ذلك الوقت، واعتقد أن العمل الميداني في أقسام الاجتماع أصبح جزءاً مهماً الآن... فكرت أن أنهب إلى اللبوة مع الجامعة الأمريكية، وأنكف بمصروفاتي كلها، هذه المدة؛ من أجل اكتساب خبرات العمل الميداني، أملاً في اللهم، ولأجهز نفسي للمستقبل، عندما أقوم بعمل رسالة الدكتوراه بمعهد الدراسات الإفريقية، قد أسافر إلى أية بلد إفريقي، وأقوم بعمل دراسة بمفردي. هكذا تصورت

عندما ذهبت إلى الجامعة الأمريكية، قلت: أنكف بمصروفاتي أثناء العمل الميداني «اللبوة» قيل لي: «ندفع إيه... أنت ستأخذ مرتباً، ستكث من عمل رسالة دبلوم معهد الدراسات الإفريقية عن اللبوة، وموضوعها: «المجموعة العربية في وسط اللبوة قرية المالكي، دراسة أنثروبولوجية... كيف تم ذلك؟ كان عميد المعهد، في ذلك الوقت، الأستاذ الدكتور عز الدين فريد، أقدم اسمه، أولاً، قيل رواية تصحيد موضوع الدكتوراه لكونه أحد المهتمين الكبار بالموسيقى الكلاسيك، وتقوم العلاقة بينه وبين الطلاب على أسس من الاحترام المتبادل والمصادقة رغم تفاوت العصر. كان ممنوعاً أن تقدم دراسة عن مصر في معهد الدراسات الإفريقية وكنت أحلم به «اللبوة» كموضوع. أنت تدرس إفريقيا، حقيقياً مصر جزء من إفريقيا، لكن إذا أردت أن تدرس أي موضوع في مصر، ادريه خارج المعهد. قلت للدكتور عز الدين فريد: إذا عملت أية دراسة عن إفريقيا، ستكون دراسة مكتوبة؛ لأنني لا يمكنني السفر لعمل دراسة ميدانية لعدم وجود تمويل. إذا عملت عن «اللبوة»، سوف أقوم بعمل دراسة ميدانية نظراً لعلمي في مشروع بحوث الجامعة الأمريكية. مارأيك؟ اقتنع بالأمر تماماً. وقال: كل زملائك يشتغلوا دراسات مكتوبة، لا أحد سافر خارج مصر لعمل دراسة ميدانية في إفريقيا في ذلك الوقت. عملت الدراسة وقبّلت وحصلت على الدكتوراه بتقدير جيد جداً، واستمر عملي بالجامعة الأمريكية. جاءت فرصة محنة الدكتوراه من مؤسسة فورد، في ذلك الوقت كنت أشارك في مشروع تنظيم الأسرة ضمن فريق «مركز البحوث الاجتماعية، بالجامعة الأمريكية، كنت أقوم بمهام ترتبط بالكمبيوتر، وتصنيف البيانات بالكمبيوتر.

عندما جاءت المحنة قال لي المدير المساعد للمركز تسافر إلى شيكاغو وتقوم بدراسة استخدام الكمبيوتر في مشروعات تنظيم الأسرة. قلت له: لا أحب دراسة هذا الموضوع، أحب أن أدرس «الفولكلور» وبخاصة في جامعة أنديانا. اندفست قائلاً: أنت تقوم بعمل متميز، مظرد في مشروعات تنظيم الأسرة، قلت له: هذا عملي كموظف، إنما الدكتوراه شيء آخر. ازدادت دهشة الرجل: أنت تعمل منذ خمس سنوات في المشروع وبعد ذلك تقبل أدرس فولكلور؟! ولماذا أنديانا؟

قلت له: هذا المعهد معهد متميز في الدراسات الفولكلورية على مستوى اللطاق العالمي وبخاصة الفنون التقليدية وبالتحديد الفنون والحرف والعمارة التقليدية التي أرغب في دراستها.

أبدتلى د. ليلي شكرى الحمامصى مديرة المركز والتي تعرفنى عبر العمل، فقد عملت معها سنوات وسنوات. سافرت وقمت على الدراسة النظرية، وبعد الامتحان التحصيلى الذى يوهلك لعمل الرسالة، نجحت. عرضت أفلام «فن بلادنا» العشرة والتي أذهبت أسنانتي هناك. بعد ذلك تساءلت: لو أقمت فى أمريكا من أجل الدراسة، سوف تكون عن الهنود الحمر أو الزنوج، لابد لى أن أعمل عملاً يخصنى، لابد أن أعود إلى مصر، وأعمل الرسالة عن مصر، رجعت، بعد تحديد مشروع الرسالة والمرافقة عليها، اختبار نظرية السيبرنطيقا - نظرية من نظريات الكمبيوتر - فى فنون خان الخليلي.

أساس الفكرة كيف تكم الإفادة من نظريات الكمبيوتر فى مجال الحرف والفنون التقليدية، وهل يمكن للنظريات التى تفسر للكمبيوتر أن تقدم تفسيرات فى هذا المجال، للحرف والفنون التقليدية، قمت بالدراسة الميدانية فى مصر لمدة عامين، ثم رجعت إلى أمريكا وتفرغت لمدة عام فى المكتبة وكتبت الرسالة فى عام. هذه الصفحة أفادتني؛ فى أثناء عمل الدراسة الميدانية كنت أتقاضى راتبي كاملاً، وأيضاً حصلت على محبة لتفريغ الشرائط والتصوير. فى أثناء فترة العمل الميداني، كانت لى سكرتارية، وكتبت أترك الشرائط تفرغ وتطبع على الآلة الكاتبة وحصلت، أيضاً، على محبة للتدريب فى أرشيف الموسيقى التقليدية فى جامعة أديانا. هذا الأرشيف أعلى مستوى على النطاق العالمى فى مجال الاختصاص، على العموم كانت ظروفى فى مرحلة الدكتوراه تدفعنى إلى الإنجاز على كل المستويات.

التصورات

دخلت موضوع الفولكلور، ودراسة الفولكلور مع أفلام سعد نديم التسجيلية، ومن قبل فى بيتنا: صينية نحاس، كرسي إسكندرائي، صالون أربيبسك، أشياء عادية، لم تكن أهم. لكن سؤالاً ترد فى ذهني، أثناء جمع المادة لأفلام «فن بلادنا» فى خان الخليلي... لماذا هذه الورش تحمل للسوق السياحي والساحين ولا تعمل لنا نحن المصريين. بالرغم من أن هذه الحرف والفنون تكشف طابعاً القومى؟ لماذا وهى أشياءنا وجميلة؟ لماذا لا أهم بدراستها بعيداً عن الجمع السهل والتصرف البسيط - ثلاثة أيام - لكل فيلم؟ لماذا نطلق عليها فنون خان الخليلي؟ كيف نحافظ عليها؟... هذه التساؤلات دفعتنى إلى ميدان الثقافة المادية التقليدية.

الثقافة المادية بأى معنى، هذا، لابد من ذكر بعض المبادئ الأولية:

الثقافة بشكل عام، شئ مكتسب، الإنسان يتعلم الثقافة؛ لأنه يعيش فى مجتمع معين، الثقافة يخصص بها البشر، لا نستطيع أن نقول: إن الثقافة فى كل المملكة الحيوانية وجودها يتوقف على القدرة على التفكير. والتفكير خاص بالإنسان.

الثقافة نمط متكامل من المعارف والمعتقدات، وأوجه السلوك، وكيف ينتج الإنسان الأدوات، وكيف يستخدمها، والمؤسسات الموجودة فى المجتمع، ونسق القيم الأخلاقية، والطقوس، والاحتفالات، والفنون، والحرف... كل هذا يمثل، مع بعضه، نمطاً متكاملًا، هو ما نطلق عليه مصطلح «الثقافة». أشياء معوية تخص هذا النمط المتكامل وأخرى مادية، الأشياء المادية: مسألة الإنتاج واستخدام الأدوات والفنون والتقنيات، كل هذه أجزاء من الثقافة، نطلق عليها مصطلح «الثقافة المادية»: الأشياء الملموسة والتي نراها. ولا نستطيع أن نعمل - فى أية ثقافة - المعتقدات عن الجوانب المادية، ولا الجوانب المادية عن الأدب الشفاهي. الكل مترابط، وإنما التقسيم يفرض البحث العلمى والدرس فقط. وهنا يتحدد: هناك ميادين مختلفة لدراسة الفولكلور. على فكرة، أنا لا أستعمل كلمة - مصطلح - فولكلور كثيرًا. أنا أفضل، باستمرار، مصطلح «الثقافة التقليدية»، لماذا؟ لأننى أرى أن كلمة «فولكلور» ترتبط بأجزاء من الثقافة، أجزاء معينة. يقول أحدهم: الفولكلور يعنى الحوادث، وآخر: الفولكلور يعنى الأزياء الشعبية، وثالث: الفولكلور هو المواريل والأغاني...

وأرى أيضاً: إن دراسة الثقافة عملية كناية. الثقافة بوصفها كلاً. لماذا الذين يدرسون الفولكلور يقولون بمصطلح «الثقافة التقليدية»؟ فى تقديرى إننا نعيش ثقافتين فى آن: الثقافة التى نوارثها عن طريق الحياة فى مجتمع معين، من الأسرة، من الأسطى إذا كنت سبياً فى ورشة، ثقافة تقليدية مع ثقافة أخرى تأخذها، بشكل منظم، فى المدارس وعن طريق الإعلام الرسمى. أستعمل «الثقافة التقليدية» باعتبارها مصطلحاً، بعيداً، عن كلمة «شعبى»، والتي أخذت طابعاً سياسياً، فى بعض الأوقات، بوصفها مضاداً لكلمة «أرسقراطي»، وأحياناً هذا التعبير يستخدم للدلالة على نظرة تحقيرية بمعنى «شعبى» تعبير مرتبط بالجهل.

«الثقافة التقليدية» تدريس، أيضاً، فى مجال الأنثروبولوجي؟ ما الفرق؟ الأنثروبولوجي يدرس جماعة منعزلة، عالم قائم بذاته: قبيلة، جزيرة منعزلة، دارس الفولكلور يدرس المجتمع الحديث؛ حيث توجد الثقافتين الشعبية والرسمية جنباً إلى جنب.

إن عندما تذهب - بوصفك باحثاً - إلى جزيرة أو قبيلة في إفريقيا، أنت تدرس ثقافة واحدة. أما الثقافة التقليدية، هنا، تعدى أمرين: ما الثقافة ؟ ما التقليد ؟ ومن الذى اعتبره تقليدياً فى المجتمع محل الدراسة ؟

هذه النقطة ترتبط ارتباطاً شديداً بتاريخ المجتمع الذى يدرس. دارس الفولكلور فى أوروبا وأمريكا الشمالية ماذا يدرس ؟ يدرس الأشياء المتعلقة بمجتمع ما قبل الثورة الصناعية، أو يقتصر أمره على ذلك يكون باحثاً فى علم التاريخ، دارس الفولكلور يدرس الأشياء المصنوعة على البقاء إلى يومنا هذا رغم أنها تنتمى إلى ذلك الوقت، إذن، هنا ثلاثة معايير:

أولاً: يهتم الفولكلورى بالجانب التقليدى، للثقافة.

ثانياً: يحدد بداية الانتقال من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث.

ثالثاً: الإبداع الجديد الذى يسير وفق المعايير السابقين.

بناءً على ذلك، لو أخذنا مقياس الثورة الصناعية، لا نستطيع تحديد التقليدى والحديث عند دراسة الفولكلور المصرى. هنا يلزم أن نتحدث عن مصر بشكل عام، ما الذى حدث فى تاريخها فى نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر ؟ جاءت إليها الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١)، هذه علامة فى التاريخ المصرى. شئ آخر حدث فى أوائل القرن التاسع عشر، استيلاء محمد على، على الحكم ومشروعه فى بناء الدولة الحديثة. إذن المجتمع الحديث بدأ فى مصر مع بداية القرن التاسع عشر، بالطبع، حدث ذلك ببطء شديد لم يحدث فى يوم وليلة؛ فنحن عندما نقول للثورة الصناعية، هل الثورة الصناعية حدثت بين يوم وليلة ؟ إن عملية التحديث، عملية مستمرة إلى يومنا هذا. ونقول: إن الثقافة التقليدية فى مصر هى، ما كان شائعاً حتى نهاية القرن الثامن عشر؛ أى شئ مصر على البقاء وكان سائداً حتى نهاية القرن الثامن عشر.

نحن ندرس الإنتاج والإبداع الذى يسير مع القواعد نفسها التى كانت سائدة فى القرن الثامن عشر. وفى داخل هذا الإبداع أقسام كثيرة أحدها: «الثقافة المادية، بجانب: الأدب الشفاهى، والعادات والمعتقدات، وفنون الأهل ... هذه الأقسام والتى هى يفرض الدرس، فقط، متداخلة، مترابطة، متكاملة مثل نظرية «الأوانى المسطوقة».

إذا رجعنا قليلاً إلى الحديث عن «الثقافة التقليدية، نقول: يمكن أن نؤرخ لبداية المجتمع الحديث، فى مصر، مع بدايات الحملة الفرنسية، وبدايات محمد على ... ولو أخذنا أجزاء معينة من مصر لندرس الفولكلور فيها؛ فليبيا، أولاً، أن ندرس تاريخها، ودراسة التغييرات مسألة مهمة؛ لفهم ثقافة ما، عناصر جديدة تدخل وتخل محل عناصر أخرى من مكونات الثقافة التقليدية. فإذا أردنا، مثلاً، دراسة «الدوية، أو الثقافة التقليدية فيها، فهل معيار الانتقال من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث الذى يفرض أشياء فى حالة مصر (بدايات الحملة الفرنسية، بدايات حكم محمد على) يفسر شيئاً فى هذه الثقافة بالنسبة إلى تاريخية «الدوية»؟ هناك علامات أخرى، أولها «الفلذات»، فى أوائل القرن العشرين، ثانياً: «التهجير» الذى حدث من الستينيات بعد بناء السد العالى؛ لأنك غيرت مكان مجتمع بكامله ووضعته فى مكان آخر. بعد أن كان الاتصال بين أبناء هذا المجتمع والعالم الخارجى عن طريق باخرة تمر مرة فى الأسبوع، أصبح، الآن، قطاراً من كوم أمبو وبه أنذهب إلى أى جزء فى مصر، بالضرورة، أدى إلى تغيير عناصر فى الثقافة التقليدية فى «الدوية»، وبدأت أشياء تتغير ويحل محلها أشياء جديدة أخرى.

نحن نسلق، فى البداية، فى أى مجال علمى، على التحديد: إن كلمة «فولكلور» لاتعنى الأدب، فقط، ولا الزمزم فحسب، إنما تعنى الثقافة التقليدية، وبالنسبة إلى الجانب التطبيقى قبل أن نأمله، ونحدده، نرد المبادئ الأولية: الفولكلورى شئ، أو الثقافة شئ حى، الثقافة التقليدية شئ حى، ومستمر. يضاف إليه عناصر جديدة وتحذف عناصر. هذه الإضافة وهذا الحذف مستمر دوماً. وهى تتنقل من جيل إلى جيل، متنوعة، متعددة، ولزماً: إذا حكي شخص لنا حادثة وحكى ل عشرة أفراد، وطلب منهم، كل على حدة، أن يحكى الحكاية نفسها، وسجلنا هذه الحكايات، بالقطع، سنجد (١١) نسخة مختلفة، مع ثبات الهيكل العام للحكاية (العناصر الأساسية)، ستكون علاء الدين والصباح، هى هى، علاء الدين والصباح، وليست سندريلا، بالضرورة.

هذا الاختلاف فى الرواية بين الأشخاص العشرة يقع بين الإضافة والحذف، وما يطلق عليه «الدور». إذن فى موضوع «الثقافة التقليدية، شمة إضافات باستمرار وحذف من جانب «الشخص» الجديد الذى يبدع دوماً، ويخلق أشياء جديدة بالطريقة نفسها، الطريقة للتقليدية: هذا الشخص يمثل إبداعاته هو، صحيح على النمط نفسه والطريقة نفسها، إنما إبداعه هو، هنا عندما نتعامل مع الفولكلور التطبيقى فى هذا السياق ومع

عابدين وأعطى كبار القوم الأراضي حول قصر عابدين لتعميرها، وهي وسط البلد، الآن. مع إسماعيل بدأ الأخذ من عناصر الثقافة الغربية في البناء، تحديدًا، حدث ذلك تدريجيًا. بدأ الاستغناء عن الأساطير والملعبين الذين يشتغلون - في البناء - بالطريقة التقليدية. في المبنى الذي هو على الطراز الغربى، استتجاجة إلى المصرية ولا الحشوات الجمعة، ولا للطعيم، ولا أعمال النحاس والزجاج الصنوبر والجبس المشق، وأيضًا في فرش هذه المباني. جاء إلى مصر بعض الأجانب من الإيطاليين والألمانيين وغيرهم، فتحوا ورش تجارة في مصر وبدأوا في تشغيل بعض الفنانين التقليديين فيما عرف، فيما بعد، بالصائون العربى والذي نراه، الآن، في المزادات، من مئتي سنة، لم تكن لدينا قطع الموبيليا هذه. هذه القطع هي عملية تطبيقية قام بها الأجانب لتحويل طراز مثل لويس السادس عشر، لو حذفنا القماش - الشلت - ووضعت الخرج والتطعيم يصبح «صائون عربى»، أيضًا، لم يكن لدينا، في الفولكلور المصرى، غرفة صالون، أو سفرة، أو مكتب، أو نوم؛ كل ذلك لم يكن موجودًا، هذا ليس عيبًا.

عندما نزر أحد البيوت القديمة، سوف نجد «قاعات»، ليوانات، شلت، دولاب حائط، مشربية. تجلس على الأرض، الشئ المرتفع هو «الدكة»، الدكة ليست في القاعة وليست في الغرف. الدكة كانت في «التختبوش»، الآن، الدكة لم تعد تجارى العصر. الباشوات أقاموا بيوتهم على الطراز الغربى وتم تحويلها عن طريق بعض الفنون التقليدية. مع مرور الوقت، أصبح للمصريين بيتون بيوتهم وفق الطراز الغربى وانغمسوا أكثر في الأثاث حتى الآن، ويحسر للتقليدى.

عندما جاءت الحرب العالمية الثانية، كثير من الحرف والفنون التقليدية، أصبحت لا تخدم المصريين وأصبحت الموضة، شراء الأشياء التي هي على الطراز الغربى. وتم التعامل مع الأشياء التقليدية باعتبارها بقايا يجب التخلص منها. وأصبحت هذه الفنون والحرف محصورة في السوق السياحى وقيل عدد المشغلين فيها، ودخل عنصر الزيف الذى نطلق عليه «تزييف الفولكلور» وإدخاله في المجال التجارى، بهدف الكسب، وليس بهدف الحفاظ على موروثات شعب، إحدى مهام المشغلين بالثقافة التقليدية، هذا الجانب الذى استعزضه مهم جدًا؛ لغهم «الفولكلور التطبيقي» لكى يرجع للمصريين فنونهم وحرفهم. إذا نحنا أن نرجع الأسرة المصرية إلى فنونها وحرفها وأصبح المنتج المستهلك مصرى، تكون التنمية الحقة بأخذ العناصر الجوهرية في الثقافة التقليدية سواء أكانت مادية أو روحية أو عقلية. علينا أن نحافظ

هذه المبادئ الأولية لابد من مراجعة تجرى على مصطلح «تطبيقي»، التجربة تقول إن هناك تحرفًا من حكاية «تطبيقي»؛ هذه لأن التطبيقات في «الأنثروبولوجيا التطبيقية»، تحديدًا، تركت أثرًا سيئًا. بعض علماء الأنثروبولوجيا، وضعوا نتائج بحوثهم ودراساتهم في خدمة وزارة المستعمرات البريطانية. وهناك دراسات أنثروبولوجية عن اليهود الحمر وضعت في خدمة من يريد الاستيلاء على أراضي اليهود الحمر. وضعت المعلومات عن القبائل أمام هؤلاء وأولئك من بعض أستاذة الأنثروبولوجيا. هذا الموقف ينافى ويعتبر موقفًا غير أخلاقى. لما كان الأمر كذلك، تكونت النظرة المرتابة تجاه الجانب التطبيقي في العلوم الإنسانية. ومع ذلك لابد لنا من نظرة جديدة «الفولكلور التطبيقي». ننظر إليه، عبر التفكير المستمر، وأيضًا أن نضع المادة في خدمة أغراض نبيلة ولا نسمح باستغلالها ضد أصحابها، التى جمعت منهم. هذا جانب من رؤية التطبيق. الناحية اللغوية: لا يسمح بتزييف الفولكلور، أو مانطلق عليه المصطلح FAKELORE الحكمة المزيفة. لايصح للباحث أن يتكلم أو يسمح بتزييف الفولكلور، ملما نجد ذلك بكثرة في الأعمال التجارية والسياحية. فإذا ذهبنا إلى أية بلد يقدم لنا «تذكارات»، هذه التذكارات لا يهتم صانعوها بمطابقة القواعد الأصلية والأصيلة. لو ذهبنا إلى «خان الخليلي»، ستجد الطلب المصدف كثيرة جدًا، البعض من الأجانب يتساءل: ماذا تصنعون بهذه الطلب في منازلكم؟ وأنا أرى عليهم بأن هذه الطلب، وضررها من أجل السياحة، وتساءل عن أصل هذه الطلب، في الأصل «المصدفجى» كان يطعم الباب، سقف المنزل، تزخرف حوائط المساجد، عندما الحمر السوق، قل الطلب، لأن البنات أصبحت بالطريقة الغربية.

ما عاد، هذا، احتياج لمصنف مزخرف، ولا باب، ولا مشربية. وعلى الجانب الآخر الزيون الموجود هو «السائح». هذا الزيون معه حقيبة صغيرة، ومحتاج إلى تذكارات من مصر يضعه فوق المدفأة؛ ليقول أنا زرت مصر. هذه الصرف انصهرت في خدمة الزيون الأجنبى الذى لا يدرك أصول الحرف التقليدية في الورش، هل يصبح للفنان دور، الفنان الذى يصنع التحفة الراقية، بالأصول، ويبدع. بالطبع، لا. أصبح الأمر كرمًا، وضربًا بالكيف، وفق احتياجات السوق. هذه الحكاية ترتب عليها اندثار بعض الفنون أو انحسارها. لوطبقنا هذه الرؤية في مجال الفولكلور التطبيقي، كان عندنا فنون كثيرة ومتنوعة إلى نهاية القرن الثامن عشر، مع تحديث المجتمع دخلت عناصر جديدة بدأت تظهر بوضوح في عصر الحديدي إسماعيل الذى خرج من القاعة وقام على هذه قصر

يبدؤون بمساعدة الأسطوانات ويتحطمون ويقومون بالتنفيذ وفق تقاليد تحترم خصوصية الفنون والحرف التقليدية، وبالصدفة اتصلت بى أحد الأصدقاء، عنده مركب سياحى سوف يعمل بين الأقصر وأسوان، جاء بأثاثه ومعداته من ألمانيا الغربية، ويحتاج إلى عمل «استقبال» على الطراز التقليدى أو ما يطلقون عليه، تجاوزت الطراز المدينى. وبدأت العمل عام ١٩٧٨ - ١٩٧٩، أنا وزوجتى والأسطوانات الأربعة، فى الصباح أذهب إلى الجامعة الأمريكية ونذهب هى، وبعد الظهر نكرن فى المعهد، وإذا رغب أحد فى مقابلتنا نحضر إلينا ونتناقش ونقوم بعمل طلبات للأصدقاء والزلاء والأقارب. وبدأ المشروع فى الاتساع حجرة أخرى، ثم أخرى، فالجديدة، ثم أخذنا ٤٠٠ متر. المعهد الآن، شارع المصانع، الدقى. دوران ثم ستة أدوار، ثم اشترينا ١٤٥٠ متراً. وأصبح عدد العاملين فى المعهد، الآن، العاملين بالدراسة ما يقرب من أربعمائة فنان حرفى يتعلمون فى المعهد، لا يفادونه ولا يقتصر المعهد على التجارة، بل هناك أقسام للدراس، والتعبئة، والاستوديو، والخمسة، والجبس، والرخام. كل ما تطلق عليه الفنون التقليدية واعتبرنا ذلك مسئوليتنا الأولى.

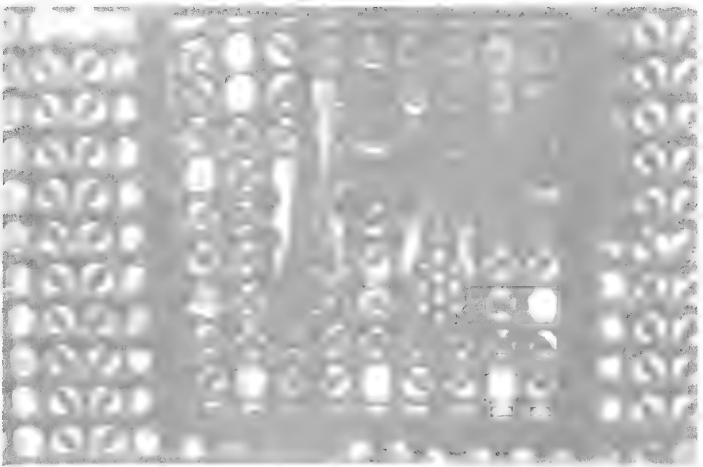
هذه الأقسام ليست ثابتة، ودينامية، لأنه ليس هناك طلبات على شبابيك الجبس بشكل يومي. القسم موجود، الدعة موجودة والفنان يأتي بطوله لتنفيذ الطلبية. الحكاية نفسها فى السجاد باعتبارها فناً. طلب من المعهد، ضمن ما طلب، من الخزيج، والذي عملاً فيه كميات ضخمة جداً بكيفية متميزة جداً. طلب سجاد مقاس ١٦ x ٨ متر، بحثنا عن ورشة لتفذه، لم نجد، البعض قال «نلحم». فى النهاية قام المعهد بعمل قسم للسجاد، عمل نولاً مقاس: عرض ١٧ متراً وارتفاع ٦ أمتار وبدأ القسم فى الإنتاج، الآن، نحضر قسم تجليد الكتب باعتبارها فناً تقليدياً مصرياً أصيلاً. بعيداً عن التجليد الألى للحفظ على المأثورات الخاصة بفن التجليد المصرى.

نعم هناك مشروع فى الستينيات بطى بالحرف والفنون التقليدية، ومازال موجوداً فى وكالة النورى، قامت عليه وزارة الثقافة فى عهد الدكتور ثروت عكاشة، ثم تغيرت الوزارة، وتدخلت البيروقراطية فى توفير الخامات الخاصة بكل قسم فى هذا المركز. وأنا بدأت حينما كان المركز يلفظ أنفاسه الأخيرة فى السبعينيات. الآن، بدأ الاهتمام به وعين له مدير من الفنانين هو الفنان عز الدين نجيب، أعزته وأمنى له وللمركز كل الازدهار والتقدم وحركة الفنون والحرف التقليدية كل تقدم للحفاظ على مآثوراتنا المصرية ومطابحنا القومى.

الجمهورى وأن تحافظ عليه كحبات العيون. من هنا تكون الأصالة. وفى الوقت نفسه، تصنع فى اهتماما مقتضيات العصر الحديث. مثلاً كثير من الناس تفهم الأمر، إذا أردنا عمل صالون على الطراز التقليدى، نقوم بعمل «صالون عربى، هذا الصالون، بالبحث، هو محاولة قام عليها الخولجة منذ أكثر من مائة عام. هل نستخدم الدكة للتي يصل ارتفاعها ٨٠ سم وتحتاج إلى خلع الحذاء والجلوس فوقها بالأرجل المربعة... هل نستخدم الطقم الذى قام بصناعته الخولجة الذى يحتاج إلى الجلوس على أطراف الكرسي.. باسم الفولكلور. نحن نحتاج، الآن، إلى كرسي، أركان ظهري، عليه لفخرة. أشاهد التلفزيون. اليوم نحتاج إلى عمل «عناصر» فيها «الموتيفات»، أيضاً، التقليدية بالضرورة، من حُرط وتطعيم وغير ذلك. ولكن بطرق سليمة ومدرسة وفق «الوظيفة» الحديثة. هياكلها متينة تسمح بالاستمرار، لأن ثقافتنا من صلب عاداتها الاستقرار على عكس الرجل الأمريكى كثير الانتقال والذي ينتقل من ولاية إلى أخرى، ومن عمل إلى آخر كل سنتين على الأكثر... فهو يحتاج إلى أشياء مختلفة. ومن صميم أعمال الفولكلورى المصرى الذى يهتم بالثقافة المادية فى جانبها الملمبى أن يتأمل التاريخي ويفحصه ويوفر ما يحتاجه إنسان اليوم، ليستفهمه، إنسان نهاية القرن العشرين وديانات القرن الحادى والعشرين.

المشروعات

بعد هوبتى من أمريكا، بدأت أقمل ظاهرة «تزييف الفولكلور»، وبدأ الأصدقاء يتحاربون معى فى موضوع «التجارة المربحة». ألقى عايز براقان، ترابيزة، كرسي إسكندرانى، أخذت هذه الرغبات ونهيت إلى الورى، تعاملت معها، وفى أغلب الأحوال اتصلت معها إلى مارتيد؛ لارتباط هذه الورش بالسوق السياحى.. بدأت أشعر بالرغبة فى أن يتم العمل فى ورشة تحت السيطرة والبساطة الكاملة. إن يتم ذلك عبر هذه الورش الموجودة حول السوق السياحى فى خان الخليلي. لابد من البعد عن هذه المنطقة. وبالفعل بدأت فى الدقى. على نظافة. ساعياً إلى خلق جيل جديد، يتعلم وينتج بأسلوب مختلف.. بعيداً عن السوق السياحى. هذه المجموعة تتعلم وفق نظام «الصبيحة، وبالطريقة التى أحلم بها». أخذت أنا وزوجتى حجرة فى بدروم فى عمارتها فى شارع سليمان جوهر بالدقى. جلست مع أربعة أسطوانات اخترتهم بعناية فائقة. «قلت: أحنا مش ورشة، إذا كانت البلد فيها ميت ورشة ما أهمية أن يصبحوا مائة ورواد، يبقى مملشان حاجة. نحن نريد عمل «معهد». مامعنى معهد؟ نحضر أولاداً وشباباً



وحدة زخرفية في مشربية بيت السحيمي.

ولود أن أؤكد أن مسألة «التوثيق» مسألة جوهرية في المشروع. الذي أخذ بعدة اعتبارات علمية في الأصل. وأدعو للقائمين على حي الجمالية وسكانه إلى حماية كنوز هذا الحي، وأدعو إلى الاهتمام بالوعي الأثري من منظور الثقافة التقليدية (الكلاية) بعيداً عن التصورات الرومانسية، فالأثر، أساساً، «ثقافة» بالمعنى الذي تقدمه علوم الإناسة، لأمبني، إذا كنا راغبين في حماية تراثنا ومأثوراتنا وصناعة سياحة حقيقية.

وفي النهاية تعلمت من الفولكلور، وأتلمع يوماً، أن القيمة العليا هي قيمة «التسامح» بمعنى قبول وجود الغير المختلف عنى. وإذا كانت القيمة العليا في الأديان هي: «السحبة» و «الرحمة» مثلما قال الروائي الفرنسي أناتول فرانس؛ فقيمة الفولكلور أو الثقافة التقليدية، «التسامح» وأكرر ذلك، لأند ندرس الآخرين، ولا يوجد درس دون تعاطف، ونقدر ثقافة الآخرين مهما اختلفت عن تصوراتنا ومعتقداتنا وعاداتنا وتقاليدنا، هذا التنوع البشري، وهذه الروح التي تتميز بالفن. الآخر، الرأي الآخر، تقبل الاختلاف والتعايش معه، مما يصب معاني سامية في قلب الاختصاص.

مشروع آخر أعمل به، الآن، وأحلم. مشروع توثيق وترميم بيت السحيمي هذه التحفة للتقليدية النموذج. تقدمت بالمشروع عام ١٩٩٠ إلى الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي وزيارته السيد عبد الحليم الحمد وزير مالية الكويت. سابقاً. وهو تعلم في مصر ومن المحبين لها. قام بزيارة البيت، أعجب به، وتضمن للمشروع، وبعد زوال أكتوبر ١٩٩٢ بدأ الاتصال مرة أخرى، وصدر قرار من الصندوق العربي، بمحلة قدرها عشرة ملايين جنيه مصري لأعمال المشروع. في الحقيقة أنا لا أفهم ترميم «أثر» في منطقة ما؛ لأنني بوصفي باحثاً في الثقافة التقليدية، أفهم الأمر على أنه ترميم «ثقافة» ككل، مرحلة ككل. ولا يترك الأمر للمهندسين وحده أو لرجل الآثار فقط. الأمر يحتاج إلى تضامير العديد من التخصصات، في القلب منها المصنوعين بالثقافة التقليدية، وبخاصة الجزء المادى، والطبقي في الأساس. بهذه الروح نقوم بترميم «بيت السحيمي» الذي يبلغ من العمر ٣٥٠ سنة، وأول محاولة لترميمه كانت بعد أن اشترته الحكومة عام ١٩٣١م. هذا المشروع نموذج للتعاون بين المجلس الأعلى للآثار والصندوق العربي للإنماء.

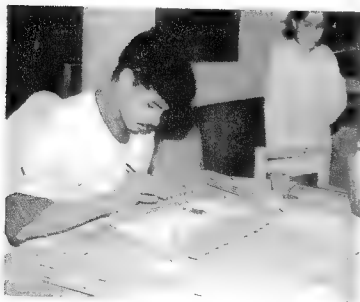


« ا. د. أسعد ندیم، استاذ الثقافة السادية غور المتفرغ، المعهد العالي للفنون للشعبية، أكاديمية الفنون. منشأ معهد التشريعية لفن بلادنا.



معهد « التشريعية » لتنمية فن بلادنا

« أجيال من الفنانين التقليديين، على اليمين للحفر، الأيسرى، وعلى الشمال التطعيم بالمصنف والأبرص والماج وأنواع الطبخ.





« النهار يجمع شرائح الخريطة في الإطار.

تجميع الخريطة.



دق الأويما (الحفر).





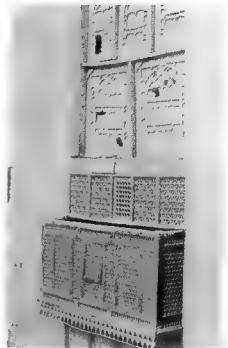
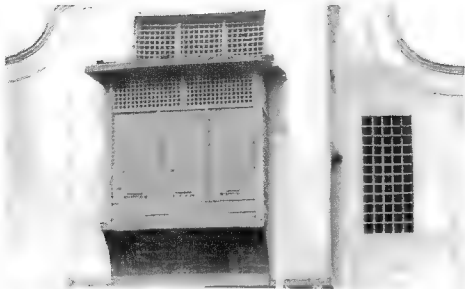
نماذج من إنتاج معهد للمدرسية، تجارة التمشيقات والتعليم والخرط والتجديد والمفر.

لوحة تسجيلات مرسمه للتنان إبراهيم حسين.



أثراء للتدريب لعمل السجاد.





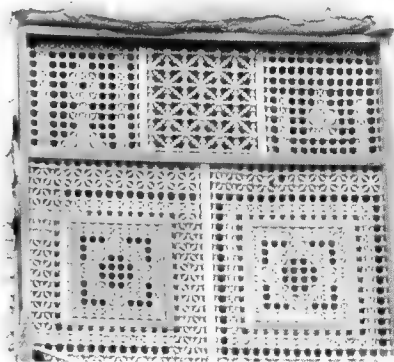
مشربية وطورها جيس ممشق بالزجاج.



الصورة العليا.

مشربية بالزجاج الخارجي للمبنى.
عناصر من العمارة التقليدية: مشربية، ملقب الهواء، الشفيرة.

بيت السحيمي



مشربية بها نماذج من وحدات الخراط المزخرفة.

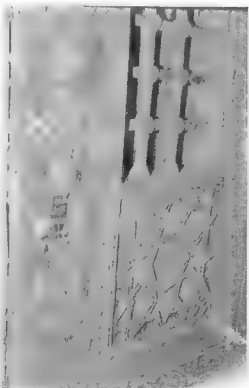
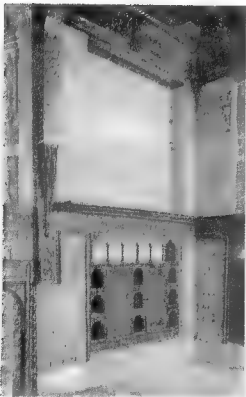


لورین بالممام تخطیه قبة مرسة بالزجاج الملون.

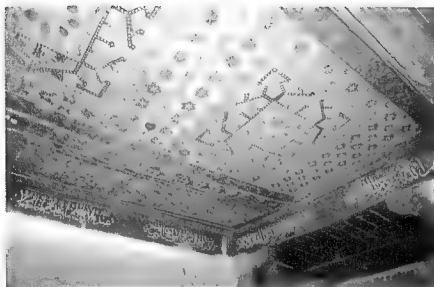


کوردي ومشریبات بقاعة القوشانی.

دولاب وسقف بقاعة التیشانی.



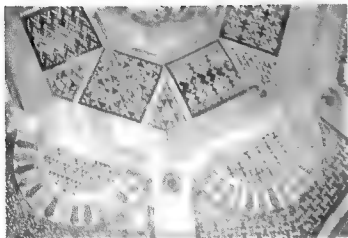
جولہ مزخرف، من سقف القاعة التكری بالدور الأرضی.



نماذج من الوحدات الزخرفية الملونة
مع استخدام الخط العربي.



زخارف من الرخام، النافورات (الخزف).





تنويعات فولكلورية عامة أوّار الزمان والمكان

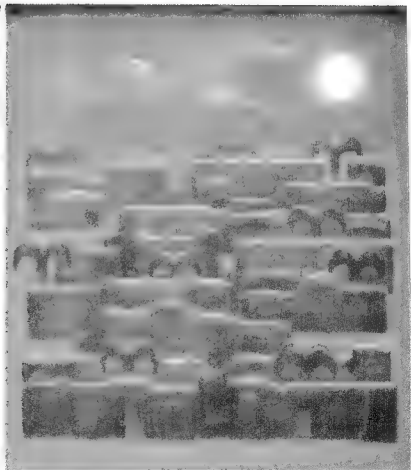
آدم وحواء، تزيين على رسم شعبي، (١٩٩٥)، زيت على قوالب،



الزيارة، (١٩٩٥)، زيت على قوالب، ٨٦٥ ٨١ سم.



بيت المقدس، (١٩٨٨)، زيت على خشب، ٨٥ × ٦٠ سم.



الليل الريفى، (١٩٩٠)، زيت على نوال، ٦٠ × ٦٥.



دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي

تأليف : مجموعة من الباحثين.
إشراف وتقديم: الدكتور محمد الجوهري.
الناشر: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.
الجزء الأول، ٢٤٠ صفحة.

محمد حسن عبدالحافظ

قبل أن نشرع في تفصيل البنية العامة لهذا الكتاب، وتوضيح الملامح الأساسية فيه، والعروج على ما يشهده من أفكار، نود أن نشير إلى مجموعة من الأسئلة الإشكالية التي ظلت تتوالد أمامنا، ونحن نرصد في الطريق الإسهامات التي قدمت في حقل الدراسات الفولكلورية العربية في مصر، منذ بدأ رواد هذا الحقل الكبار في الاهتمام بالمأثورات الشعبية ودراساتها بإصرار شديد وعزيمة هائلة - بعد عقود طويلة من العداء والهجوم ضد المعطاء الشعبي بتجلياته كافة - إلى أن تواصلت بهم الجهود والأعمال والأجيال. وقد حامت هذه الأسئلة حول أسباب وظروف وملايسات تأخر الاتصال بدراسة المأثورات الشعبية، لاسيما الأدب الشعبي، إلى الأرمينيات، وحول اقتصار الاهتمام - في البدء - على أنواع ضيقة بعينها من فنون الأدب الشعبي - كالسير الشعبية والقصص الشعبي، متمثلة في ألف ليلة وليلة التي افتتحت الدكتور سهرر القلماوي آفاق دراستها عام ١٩٤١ - بينما تأخر الاتصال بدراسة الأنواع الأخرى - المهمة - كالحكاية الشعبية بأنواعها، والأمثال والأقوال المأثورة، والأغاني... إلخ. بل تأخرت كثيراً جداً دراسة الفروع الفولكلورية الأخرى كالفنون الشعبية، وفنون الرقص والحركة والألعاب، والفنون التشكيلية الشعبية، والموسيقى الشعبية، والعادات والتقاليد... إلخ.

الأجهزة الحديثة (آلات التسجيل والتصوير) متاحة، وإن أتاحت ظم تكن مطبوعة كما هي الآن، بحيث تيسر على الجامع الحصول على المادة لتصنيفها ثم دراستها، فضلاً عن افتقار الدراسات الفولكلورية في هذا الحين إلى مثل هذه الجارب العملية الحية. أما على المستوى النظري فقد أشار الأستاذ أحمد رشدي صالح (عام ١٩٦١) إلى المبادئ العامة التي يجب أن يعيها الباحث المدرس ويعتمدها وهو يجمع نماذج للفنون الشعبية^(٩). وتابع الأستاذ صفوف كمال هذا الجهد بمقاله الذي نشره (عام ١٩٦٨) بمجلة الفنون الشعبية حول الشروط والصفات اللازم توافرها في جمع العناصر الشعبية^(١٠)، وذلك بعد تجريبه في العمل الميداني التي بدأت مع مفتاح السكينيات بمركز دراسات الفنون الشعبية^(١١).

وانتسعت دائرة الاهتمام، بهذا المجال، عندما قدمت الأساتذة نفيسة الغمراوي ترجمة لكتاب Manual for Folk Music collectors الذي طبع في لندن (عام ١٩٥١)، ونمت هذه الترجمة عام ١٩٦٣^(١٢). ويتضمن هذا الكتاب عدة أبحاث لمجموعة من الباحثين الأوروبيين حول جمع الموسيقى للشعبية، لتكون هذه الترجمة إضافة حقيقية ومهمة لمجال جمع المواد للفولكلورية، خصوصاً من ناحية اتصاله بالموسيقى الشعبية، تلك التي نمر، الآن، بمحنة تفس جوهر أوضاعها في عالمنا المعاصر نتيجة لثورة الاتصالات التي ألغت الحواجز الجغرافية والثقافية بصورة قاطعة ومفاجئة، وخلقت نوعاً من التقارب المادي والثقافي العالمي لا نظير له من قبل^(١٣).

وفي عام ١٩٨١ قدم الدكتور أحمد مرسى ترجمة لكتاب شديد الأهمية في هذا المجال، إذ يتيح للباحثين في التراث والمهتمين به، وكذلك للمؤرخين، مصدرًا علميًا رصينًا يثرى منهج البحث لديهم، ويضع في متناول أيديهم أدوات معرفية، وطرائق بحث عن المادة الشفاهية وسبل توظيفها في كتابة التاريخ، عنوان الكتاب «المأثورات الشفاهية»، ومؤلفه هو عالم الأنثروبولوجيا البلجيكي يان فلانسيندا، وهو يحتاج تجربته الميدانية في الفترة بين عامي ١٩٥٣ - ١٩٥٦ في عدة مناطق من القارة السمراء (لكنغو - رواندا - بورندي)، وصدر الكتاب لأول مرة في مطلع الستينيات عن المتحف الملكي لإفريقيا الوسطى ببلجيكا، ثم ترجم، بعد ذلك بأربع سنوات إلى اللغة الإنجليزية^(١٤).

- ٢ -

أما الكتاب الذي هو مدار عرضنا هذا، فهو دليل للعمل الميداني قصد منه أن يعين جامعي التراث الشعبي في مجال

وفي محاولة لاكتناء العلة الكبيرة وراء تعطل دراسة الكثير من الفنون الشعبية في لحظة مبكرة، فإننا نتصور أن السبب الرئيسي، إن لم يكن الوحيد، يكمن في تأخر الاتصال بالميدان، والعمل على جمع المواد الفولكلورية من منابعها وسياقاتها المكانية والزمانية، وهو الدور الشاق - لكنه الضروري - الذي ظل يشير إلى أهميته أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس - رحمه الله - منذ استهل دراسة الأدب الشعبي في الجامعة، وكان دائماً ما يسجل أحلامه الكبيرة في تصانيف كتبه ودراساته، حيث يقول: «ما أجدنا أن نعترف به لأي المأثور للشعبي» اعتراف الأوساط العلمية في الشرق والغرب، وألا نقف في سبيل التقدم العلمي، وأن نتبع للمتخصصين فيه المراكز والمعاهد والوثائق جميعاً^(١٥)، و«يضاف إلى ذلك حاجة الدراسة إلى العمل الميداني بمنهج الفريق المكمل، ولا يتم ذلك إلا باعتراف المنظمات الأكاديمية والجامعية والفنية، إننا في مصر والشرق العربي لا نزال على بداية الطريق، والاستجابة الشرطية لكي نعرف أنفسنا ومكاننا في العالم أن تطور مراكز الفولكلور، وأن نمدها بكل ما تحتاج إليه من أجهزة ومعدات، وكما نتمنى أن نجد في وطننا العربي معاهد للدراسات الفولكلورية ومتاحف للفنون الشعبية»^(١٦). يركز الدكتور يونس - إذن - على العمل الميداني والأرشيفي والمتحف، بوصفه شرطاً أساسياً لنهوض الدراسة الفولكلورية، وهو المطلب نفسه الذي نجده لدى رائد آخر هو الأستاذ أحمد رشدي صالح: «فالأصل في أي عمل يتصل بالمأثورات الشعبية» سواء كان درساً أو رعاية، أو تطويراً، أن تجتمع ذخيرة كافية من نماذجها»^(١٧).

وقد تصاعد هذا النشاط مع نمو الوعي القومي في الخمسينيات، فأنتشر مركز للفنون الشعبية (عام ١٩٥٧)، مهمته الجمع والتصنيف والتدوين والتبادل، ونظراً لنقص الكوادر الفنية أنشئ بعد ذلك، بربع قرن تقريباً، معهد عال (١٩٨٢) في أكاديمية الفنون لدراسات الفنون الشعبية يقوئ تكوين الباحثين في الفرع المختلفة للمأثورات الشعبية.

وامتدت جهود الدكتور عبد الحميد يونس إلى الجيل التالي الذي حاول تجسيد هذه الأحلام، فقام تلميذه النجيب - وأستاذنا الكبير الآن - الدكتور أحمد مرسى بتحقيق تجربة ميدانية كبيرة استطلع فيها الأغنية الشعبية - في محافظتي الفيوم والبحيرة (منطقة البرلس) - وقدم دراسة رائدة عليها في أطروحته الماجستير والدكتوراه^(١٨)، وكانت مثل هذه التجربة شاقة وعسيرة في هذه الفترة - منتصف الستينيات - إذ لم تكن

عملهم، وهذا الجزء من الدلائل خاص بالعادات والتقاليد؛ حيث يعنون الكتاب بـ «الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية»، وقد صدر هذا الجزء عام ١٩٩٢. والواقع أنه يمثل إعادة صياغة لتجربة سابقة تعود إلى عام ١٩٦٩ بعنوان «الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية» (١١) محمد الجوهري وعبدالحاميد حواس وعبيد شكري، وهم أنفسهم الذين أعدوا هذا الكتاب الأخير، بالإضافة إلى أنعام عبدالجواد، ووداد سليمان مرقس. وقد سبق هذا العمل في مجال المعتقدات الشعبية كتاب الدكتور أحمد أمين «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» (١٩٥٣) الذي قدم جهداً رائداً في هذا الموضوع (١٢). وكتاب آخر للباحث التونسي عثمان الكعاك عنوانه «العادات والتقاليد الشعبية أو الفولكلور التونسي» (١٩٦٣) (١٣). وهو يشبه كتاب الدكتور أحمد أمين في أنه لا يفتقد عدد موضوع للعادات والتقاليد الشعبية فحسب، بل يتنقل بين شتى ضروب المأثورات الشعبية، فكان العادات والتقاليد عنده تعنى الفولكلور عامة، وهذا ما يعكسه عنوان للكتاب ومحتواه (١٤).

وبإثناء، يشتمل الكتاب على محورين كبيرين. الأول نظري، وآخر خاص بإجراءات جمع المادة في تسعة موضوعات كبيرة من موضوعات التراث الشعبي، وتأتي هذه الإجراءات في صورة استبيان، أو أسئلة استقصائية شاملة ومنظمة حول كل موضوع على حدة. المحور النظري يقدمه الدكتور محمد الجوهري - الذي أشرف على مجموعة العمل التي أنجزت مباحث هذا الكتاب - وفيه يفيد من التجربة الأولى التي أشرنا إليها (١٩٦٩)، والثانية (١٩٧٥) التي قدمها د. الجوهري في الجزء الثاني من كتابه «علم الفولكلور دراسة في الأندروبولوجيا الثقافية» (١٥). لكنه يعتمد، في هذا الكتاب الأخير، على تطوير العاملين السابقين، والتوسع في بعض بنودهما وإجراءهما -كما يتقسيمان-، وينقسم هذا المحور النظري إلى قسمين رئيسيين، ينطوي كل قسم منهما على موضوعات جزئية وعناوين فرعية.

يحاول د. الجوهري في القسم الأول، المعنون بـ «دليل العمل الميداني» تقسيمه وتنظيم العمل فيه، أن يقدم للقارئ فكرة عامة عن أسلوب الاستبيان بوصفه وسيلة منهجية فعالة لجمع المادة الفولكلورية؛ إذ يتحدث عن (الدليل) باعتباره أهم أساليب جمع المادة الشعبية في علم الفولكلور - إلى جانب الوثائق التاريخية والمصادر الأخرى - ويمنح أداة رئيسية لضبط وإحكام عملية الجمع العشوائي غير المنظم التي كانت تكسبها محاولات الدراسة الفولكلورية في مراحلها الأولى.

وبعد إبراز هذه الأهمية يتجه الحديث إلى فلسفة تقسيم موضوعات الدراسة في علم الفولكلور. ابتداءً من التصورات الميدانية لهذا التقسيم - على نحو ما تجسد في العمل الأول (١٩٦٩) والثاني (١٩٧٥) اللذين أشرنا إليهما قبلًا - ثم رصد التعديلات التي أضفيت عليه - وهي البداية، هنا، في هذا الكتاب، وأخيراً بنافذ محاولات التصنيف السابقة التي تمت على المستوى العالمي في بلاد سبقتنا إلى هذا المجال، وهناك بالتأكيد إفادة كبيرة من هذه المحاولات الرائدة.

ثم يتطرق د. محمد الجوهري إلى تحديد مصادر هذا الدليل، والخطوات التي للزمها المشاركون في إعداده، وطريقة تنظيم العمل فيه، حيث يتم تحديد خطوات العمل، وصياغة الأسئلة، وترتيب الموضوعات.

أما القسم الآخر من هذه المقدمة النظرية، (المعنون بـ «المعتقدات الشعبية: أسس نظرية وتوجهات عامة») فيركز على محتوى هذا الجزء من الدليل والخاص بالمعتقدات والمعارف الشعبية، ويشمل هذا الجزء تسعة موضوعات هي:

الأنثولوجيا الشعبية، والحيوان، والنبات، والزمن، والأحجار والمعادن، والأماكن، والإنسان، والطب الشعبي، الأحلام. وتبقى، والطبع، أجزاء تالية تضم موضوعات أخرى أو الفرع الفولكلورية الأخرى، نأمل أن تتحقق، وألا يتوقف العمل عند هذا الحد كما تدل دائماً.

يقدم هذا القسم مجموعة من الأسس النظرية والتوجيهات العملية للباحثين والجامعين المهتمين بهذا الحق، وهي ملاحظات أساسية ومهمة قبل النزول إلى الميدان، وتساعد على دقة العمل وتنظيمه وإثرائه بدلاً من الحركة العشوائية في جمع المواد الشعبية، وتقدم حلولاً مسبقاً للمشاكل التي يمكن أن تعترض الباحث أو للجامع أثناء عملية الجمع. ويبدأ د. الجوهري هذا القسم بلفاء نظرة عامة على ميدان المعتقدات وطبيعته، ثم نظرة عامة على المعتقدات نفسها بوصفها فرعاً من فروع الدراسة في علم الفولكلور.

بعد ذلك يستعرض د. الجوهري الفلسفة الخاصة بالتقسيم الداخلي لموضوعات المعتقدات، ويقدم، أخيراً، مجموعة من الملاحظات والتوجيهات الفنية للباحثين أو الجامعين للبراءة. وتتصل هذه الملاحظات والتوجيهات بالإجابة عن الأسئلة، ووحدة الظواهر، وسياق الظواهر، والأبعاد المختلفة للإجابة، والطبيعة الخاصة لموضوع المعتقدات، والأسئلة عن التفسير، والأسئلة عن معتقدات أو ظواهر اخفت، والرجوع إلى المدونات، وتطليل مضمون الأعمال الأدبية الشعبية، والإعداد البيبليوجرافي.

يمثل القطاع أو المحور الآخر من الكتاب صلب هذا العمل، وهو عبارة عن جزئيات وضعت في صورة أسئلة - في الغالب - يصل عددها إلى ثلاثة آلاف جزئية وربما أكثر تشمل الموضوعات الخمسة التي سبق ذكرها.

- ٣ -

أنصور أن هذا العمل - بجانب أعمال أخرى مهمة ذكرنا بعضها - (١٦) يسهم - بفعالية كبيرة - في تقديم رؤية واضحة عن تكوين العمل قبل النزول إلى الميدان، ويصلح الباحث باستراتيجية شاملة تحكم عملية الجمع، وتسلح خلفية معرفية جيدة تعين الباحث على الأداء المنظم وتقديم نتائج هائلة. وعلى نحو ما لاحظنا، فإن موضوع الكتاب يصب على المعتقدات الشعبية دون غيرها من فروع الفولكلور، حيث يتجاوز فريق العمل الأخطاء المنهجية ومثالب الخطأ والتعميم التي وقع فيها د. أحمد أمين وعثمان الكماك، ولأن كنا لا نقل من أهمية جهدهما الرائد، لكننا نلاحظ، أيضاً، أن موضوع هذا الكتاب هو (المعتقدات الشعبية ودراساتها دراسة علمية) هو نفسه موضوع الأعمال السابقة: للدراسة العلمية للمعتقدات والتقاليد الشعبية، (١٩٦٩) -، ولنظر موضوع العادات والتقاليد بين صفحتي ٦١ - ٦٨ من كتاب «علم الفولكلور» للدكتور محمد الجوهري وكذلك الفصل الرابع عشر من الكتاب نفسه، وإنظر كذلك بحث الأستاذ عبد الحميد حواس: «تربيت المادة الفولكلورية ومطلبات البحث الفولكلورية»، (١٩٧٧) (١٧)، وقد أورد فيه التصنيف المقترح للمعتقدات والتقاليد الشعبية من قبل كل من محمد الجوهري وعبد الحميد حواس وعلاء شكري في كتابهم: «الدراسة العلمية للعادات والتقاليد» (١٩٦٩). ومن ثم، فهناك ضرورة لتجاوز هذا التكرار، وإن كان يزداد اتساعاً وتعديلاً وتفتحاً مع كل مرة، ويتجاوز هذا الاقتصاد على فرع فولكلوري يبينه دوين الفروع الأخرى أو الأشكال الفنية الشعبية المتعددة: الثقافة المادية، الموسيقى الشعبية، القصص الشعبي، الأغنية الشعبية، الفنون التشكيلية... إلخ؛ إذ إن تقدم العمل العلمي والبحثي للمأثورات الشعبية مرهون بهذا الإنجاز المتكامل في جمع وتصنيف الميراث الفولكلورية بأنواعها وفروعها كافة. ومن هنا تحى أهمية إتمام واستكمال هذا العمل الجماعي ليشمل بقية الفروع. ويظل الطموح مثلاً أمامنا في النهوض بهذا الحقل العلمي، وفي الوصول إلى طرائق خاصة تتجسد أو تتحقق عبر المحاولات التجريبية الجادة في الميدان؛ هذا الحلم المشروط بجهد جماعي ومؤسسات بحثية

ومتاحف وأرشيفات وتمويل ودعم .. إلخ. وأقصد بالطرائق والأساليب الخاصة تلك الطرائق والأساليب التي تنسق وطبيعة الميدان على المستويات كافة، وخصوصيات المكان والذات (الجماعات الشعبية) والظروف المحيطة، وكذلك الخصوصية النوعية للمادة الفولكلورية التي تفرقها عن غيرها من مأثورات الشعوب؛ إذ إن كثيراً منها يكشف عن طبيعة المجتمع وبنية وقيمة وأحلامه ومعتقداته ورويته للعالم ومناظره للكون، والوعي، أيضاً، بالسياق الثقافي والتاريخ الخاص للجماعة الشعبية.. وكل هذا مرهون، كما ذكرت، بتحقيق الجهود الجماعية، وفتح البحث، ومؤسسات الرعاية والدعم، وتعاون المعاهد والمراكز والأقسام المختصة بحقل الدراسة الفولكلورية.

إن العمل في الميدان مهمة أساسية؛ وطنية وقومية فضلاً عن كونها عملاً علمياً؛ فمستحق - من ثم - تجييش كل الطاقات والفعاليات الغيورة على تراثنا الأصول ومأثوراتنا الحية. وتجسد هذا العمل على هذا النحو العلمي والخطوات الدقيقة وبهذا الفهم لطبيعة العمل وإجراءاته، لا شك أنه يمهّد لتجاوز مرحلة العمل العشوائي غير المنظم، ويبيد الطريق للوصول إلى إنجازات حقيقية في حقل الدراسات الفولكلورية الذي أنصور أننا لم نلج فيه بقدر أهميته وضخامته.

وعملية الجمع نفسها خطوة ضرورية سابقة على خطوات تاليات؛ حيث مرحلة الجمع ثم التصنيف فالأرشفة والحفظ، ثم مرحلة الدراسة والبحث والتحليل. وهي مراحل متضافرة بلاشك، لكن كل خطوة أو مرحلة منها لها طرائقها وإجراءاتها وأساليبها الخاصة بطبيعة البحث فيها وبسياقاتها وظروفها وخصوصياتها، كما أن لكل خطوة رجالها، فليس كل جامع هو بالضرورة مصنف، أو دارس حقوقي للمأثورات الشعبية وفق مناهج البحث - النقدية والفولكلورية - الحديثة؛ فهناك فروع يجب إدراكها بين هاتين المهمتين المتصلتين (الجمع والدراسة) انطلاقاً من فرضية مبدئية أن مهمة الجامع تختلف في أدائها عن مهمة الباحث. برغم الاتصال - وأن الجامع الهالوي ليس من شأنه أن يعرض (اجتهاداته) فيما جمع، مالم يمتلك أدوات البحث ويختبرها باستمرار - بينما يصبح ضرورياً على الباحث - في أحيان كثيرة - أن يمارس عملية الجمع هذه، وأن يكون شديد الاتصال بالميدان.

لقد اختلط، في الواقع، عمل ونظام البحث في الموروث الشعبي بعمل الجامع الميداني، وغدت الفواصل بين الجامع

وتحليلات ضعيفة تنقسم بالانطباعية أكثر من انتمائها إلى العلم والمنهجية، وينتفى عنها الوعي الحقيقي بالأبعاد والأعماق والمعطيات البعيدة لمأثوراتنا الشعبية، وكان الفولكلور بفروعه ومجالاته حقل علمي هين ومراضع ليس له شروطه الدقيقة. إن هناك فرقاً بين الرصد والتحليل، أو بين الجمع والدراسة؛ تلك واحدة من أهم المشكلات التي نرى تجلياتها هنا وهناك. وربما أدى هذا الخلط في هذه المسألة إلى أخطاء فادحة في حق مأثوراتنا الشعبية (١٨).

الميداني والباحث معدومة، أو تكاد تكون كذلك، وأصبح متاحاً أن يغدو الجامع الميداني «باحثاً» ينشر «اجتهاداته»، دون أن يمتلك شروط الباحث ثقافياً وعلمياً، ذاتياً وموضوعياً، وعليه فقد اندفع إلى ميدان البحث كثيرون ممن لم يتأهلوا للبحث؛ مما أوقعهم في التباسات مغلوطة، أو مثالب، أو مزالق منهجية، أو ضئف في فهم واستيعاب وتحليل ودراسة للمأثورات الشعبية، وأصبحت تخضع قراءات وتأويلات

الهوامش

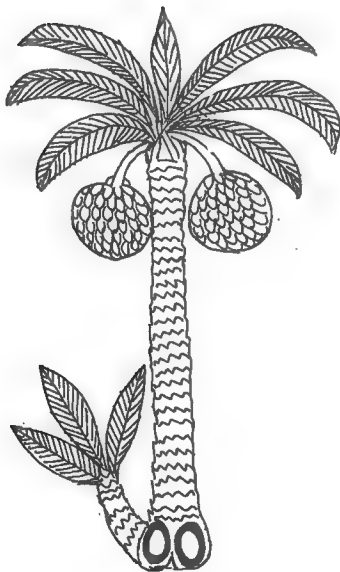
- (١) د. عبدالمعبد بولس، الأسطورة والثن للشعب، للمركز الثقافي الجامعي، ط١، فبراير ١٩٨٠، ص ١٢٤.
- (٢) د. عبدالمعبد بولس، التراث الشعبي، سلسلة كتابك، العدد ٩١، دار للطرف، ١٩٧٩، ص ٦٠.
- (٣) أ. أحمد رشدي صالح، الفنون الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٤، دار للنظم، إبريل ١٩٦١، ص ١٠٩.
- (٤) قدم الدكتور أحمد مرسى كتاباً صغيراً - وأثيراً - بعنوان: الأغنية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٩٧١. وانظر أيضاً: كتابه: الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار للمعارف، ١٩٨٣.
- (٥) انظر أحمد رشدي صالح، مرجع سابق، ص ١٠٩ - ١١٩.
- (٦) أ. صفوت كمال، جمع العناصر الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٦، القاهرة، مايو ١٩٦٨. وانظر كتابه مدخل لدراسة الفولكلور لتكريتي، الطبعة الثالثة، الكويت ١٩٨٦، ص ٩٠ - ١٠٤، ص ١٢٨، ١٤٩.
- (٧) انظر أ. صفوت كمال، من فنون الغناء الشعبي المصري: موزون وقصص غنائية شعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ٩.
- (٨) مجموعة من الباحثين، في جمع الموسيقي الشعبية، كتيب أعده كاريليس وأرنولد باكبي، بناء على طلب من المجلس الدولي للموسيقى الشعبية، ومع الكتيب ملحق عن التسجيل بالسبيلما كتبه دوريس بيلسر، ترجمة: نيفس الغفراري، مراجعة الدكتور سحرة الفولي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والطرق الاجتماعية، القاهرة ١٩٦٣.
- (٩) د. سحرة الفولي، نحو استراتيجيات شاملة لاستعادة مكانة الموسيقى الشعبية في ظل المتغيرات المعاصرة، مجلة المأثورات الشعبية، للدوحة - قطر، السنة السادسة، العدد الثاني والمثرون، أبريل ١٩٩١، ص ٣٠، ٣١.
- (١٠) يان فانسينا، للمأثورات الشعبية، ترجمة وتقديم الدكتور أحمد علي مرسى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨١. وانظر عرضاً لهذا الكتاب بمجلة الزائد، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الإمارات، العدد الرابع، يوليو ١٩٩٤، ص ٨٢، ٨٨.
- (١١) د. محمد محمود الجوهري، عبدالمعبد حريز، علماء شكري، الدراسة العلمية للماديات والتقاليد الشعبية، مكتبة الثقافة الحديثة، القاهرة ١٩٦٩. وانظر عرضاً له في: د. سيد حامد حريز، تصنيف الماديات والتقاليد الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة - قطر، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر، أكتوبر ١٩٨٨، ص ٣٧، ٣٨.
- (١٢) د. أحمد أمين، مأموس الماديات والتقاليد والتأويلات الشعبية، القاهرة ١٩٥٣، وانظر، كذلك، السال السابق. وتجدد الإشارة إلى أن هذا الكتاب يمثل أحد مصادر الكتاب الذي نعرضه في هذه القراءة.
- (١٣) عثمان الكفاك، التقاليد والماديات الشعبية أو الفولكلور للرئيسي، تونس ١٩٦٣، وانظر: د. سيد حامد حريز، السابق.
- (١٤) د. سيد حامد حريز، تصنيف الماديات والتقاليد الشعبية، مرجع سابق، ص ٣٦.
- (١٥) د. محمد الجوهري، علم الفولكلور: دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، جزم، دار للمعارف، ١٩٧٥.
- (١٦) من الدراسات الشهمة التي ألفناها منها في هذا المجال: آلان ندس، الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي، ترجمة: علي عفيفي، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٤٢، يناير - مارس ١٩٩٤.
- آلان ندس، دراسة الفولكلور في الأدب والثقافة، ترجمة: علي عفيفي، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٤٣، أبريل - يونيو ١٩٩٤.

د. نهلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٥، الجزء الخامس بمشكلات العمل الشيداني.

محمد توفيق السهيلي وحسن الباش، للمعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، بدون تاريخ.

(١٧) عبدالحميد حواس، ترتيب المادة الفولكلورية ومخططات البحث العربي الراهنة، مجلة التراث الشعبي، بغداد - العراق، العدد الثالث، السنة الثامنة، ١٩٧٧.

(١٨) يثفق الباحث في وجهة النظر هذه مع الباحث سمعد الحمدي، في مقاله: مداخلة حول قراءة المال الشعبي، مجلة البحرين الثقافية، السنة الثانية، العدد الرابع، أبريل ١٩٩٥، ص ٤٤.



ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي في مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (٤)

د. إبراهيم أحمد شعلان

- القاهرة - دار الكاتيب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ،
ص ١١١ .

فهرس عام / جزازات

رسالة تشتمل على روايات لطيفة وحكايات ظرفية .

- وهى الرابعة عشر من «التحفة البهية والطرفة الشهية»

(ضمن مجموعة) رقم ١٤ فى المجموعة من ١٧٥ - ٢٠٣ .
ط الجواكب بالأسانفة ١٣٠٢ هـ .

فهرس عام / جزازات

السبع الطويات .

- نصر الدين عيىلحميد بن هبة الله بن محمد بن أبى
الحديد المشهور بابن أبى الحديد .

- مخطوط ، بخطوط مختلفة ، تمت كتابته ١٢٣٣ هـ .

فهرس عام / جزازات

كيف أسلى طفلى بالحكايات والألعاب .

- عزيزة خليفة .

- القاهرة - مطبعة مصر ١٩٢٥ ، ص ٢٥٦ .

فهرس عام / جزازات

دولة الظاهر بيبس فى مصر .

- محمد جمال الدين سرور .

- القاهرة - دار الفكر العربى ١٩٦٠ ، ص ١٨١ .

فهرس عام / جزازات

راضية «عن الحكايات النبوية» .

- تأليف : إبراهيم شعراوى ، وتقديم: عز الدين إسماعيل .

فهرس عام / جزازات

سكردان السلطان.

- شهاب الدين أبى العباس أحمد بن يحيى بن أبى بكر الشهير بابن أبى حجلة المغربى الحنفى النلمسانى ٧٧٦ هـ.
- القاهرة - المطبعة الأدبية ١٣١٧ هـ ، ص ٢٩٢ (ضمن كتاب الخلاة).

- القاهرة - المطبعة للمبنة ١٣١٧ هـ ، ص ٢٨٨ .

- القاهرة - المطبعة الأمرية ١٢٨٨ هـ ، ص ١٦٦ .

- القاهرة - مطبعة الحلنى ١٩٥٧ (نسخة ضمن مجموعة).

فهرس عام / جزازات

السندباد فى رحلة الحياة.

- د / حسين فوزى .

- دار المعارف ١٩٦٨ ، ص ٢٢٣ .

فهرس عام / جزازات

شهرزاد فى ليالى ألف ليلة وليلة.

- أصدرها مكتب المراسلات الدولية بالاشتراك مع دار

الثقافة ببيروت ، ج/ ٤ ، ص ٩٣ .

فهرس عام / جزازات

صبر أبوب.

- محمد عبدالشافى الببان.

- دار المعارف ، ص ٢٨١ .

فهرس عام / جزازات

الصحصاح.

- عباس خضر.

- دار الهلال ١٩٦٧ ، ص ١٤٦ - روايات الهلال.

فهرس عام / جزازات

الصعلكة والقوة فى الإسلام.

- أحمد أمين.

- سلسلة اقرأ - دار المعارف ١٩٥٢ .

فهرس عام / جزازات

طرائف وقهايات فى أربع حكايات.

- أنطون صالحانى اليسوعى.

- بيروت - المطبعة الكاثوليكية للأباء اليسوعيين ١٨٩٠ ،

ص ٩٠ .

فهرس عام / جزازات

سفينة الملك ونفيسة الملك.

- شهاب الدين الحجازى محمد بن إسماعيل بن عمر

المصرى.

- مصر - المطبعة الحجرية ١٢٨١ هـ ،

فهرس عام / جزازات

سندباد مصرى (جولات فى رحاب التاريخ).

- د / حسين فوزى.

- القاهرة - دار المعارف ١٩٦٩ ، ص ٣٩٧ .

فهرس عام / جزازات

السندباد إلى المغرب.

- د / حسين فوزى.

- طبع دار المعارف.

فهرس عام / جزازات

سندباد عصرى.

- د / حسين فوزى .

- طبع مطبعة الاعتماد بالقاهرة ١٩٣٨ .

فهرس عام / جزازات

عجائب البخت في قصة الإحدى عشر وزيراً وما جرى لهم مع ابن الملك آذاريخت.

- ترجمة: ميشيل جورجى عروا.

- القاهرة - مطبعة البيان ١٨٨٦ ، ص ١٢٤ .

فهرس عام / جزازات

عجيب وغريب، جلاء الدين والمصباح.

- حسن جوهر وآخرين.

- دار المعارف ، ص ١٦٨ ، العدد ١٢ من ألف ليلة وليلة.

فهرس عام / جزازات

عجيب وغريب وما جرى لهما من الأخبار.

- لم يعلم مؤلفها.

- القاهرة - المطبعة العثمانية ١٣٠٤ هـ ، ص ٨٣ .

فهرس عام / جزازات

عشرين حكاية وقصة.

- تأليف: الضاحك المعط.

- القاهرة - دار الباشمهند للطباعة ، ص ٣٢ (بدون تاريخ) من مجموعة «اقرأ واضحك».

فهرس عام / جزازات

رأس الغول: (فجوح اليمن) وما جرى له من الكلام.

- أبو الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكرى.

- القاهرة - المطبعة الشرقية ١٢٩٩ هـ ، ص ١٥٦ .

فهرس عام / جزازات

رسالة فيما ورد عن الإسكندر في للتواريخ العربية.

- تأليف: لدزبارسكى - برلين ١٩٠٣ .

- من ص ٢٦٦ - ٣١٢ - مستخرجة من المجلة الآشورية باللغة الألمانية والعربية.

فهرس عام / جزازات

الرسائل الهندانية في قصة سيدنا يوسف.
انتظر للقصة الهندانية.

فهرس عام / جزازات

عشاق العرب.

- كامل عجلائن.

- القاهرة - مطبعة مصر.

فهرس عام / جزازات

عشاق العرب أخبارهم.

- الناشر: منشورات محمد - بيروت، ١٥٩ ص.

فهرس عام / جزازات

عقلاء المجانين.

- أبى القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى ت ٤٠٦ هـ، وتحقيق وجيه فارس الكيلانى.

- نسخة ط القاهرة - المطبعة العربية ١٩٢٤ ، ص ١٩١.

- نسخة ط النجف - المكتبة الحيدرية ١٩٦٨ ، ص ٢١٦ .

فهرس عام / جزازات

على بابا، الأمير أشرف وملك الجن، الرشيد والرجال الثلاثة.

- حسن جوهر وآخرين.

- القاهرة - دار المعارف ١٩٥٩ ، ص ١٥٧ - ج / ١٣ - من

سلسلة ألف ليلة وليلة.

فهرس عام / جزازات

على الزبيق

- حسن جوهر وآخرين.

- القاهرة - دار المعارف ص ١٣٦ ، ج / ١١ .

فهرس عام / جزازات

- على الزبيق.
- فاروق خورشيد.
- القاهرة - دار الهلال ١٩٦٧ - روايات الهلال - ج / ١ ، ٢

فهرس عام / جزازات

- عنتر بطل العرب وفارس الصحراء.
- عمر أبو النصر.
- ط بيروت - دار العلم للملايين ١٩٥٩ ، ص ٤٤٥ .

فهرس عام / جزازات

- عنتر وچوليت.
- يحيى حقى.
- ط القاهرة - دار للعروبة ، ص ١٨٦ .

فهرس عام / جزازات

- عنتر.
- تأليف: شكرى خانم، ترجمة: إلياس غالى، ومراجعة: صالح الأشكر.
- مسرحية فى ٥ فصول .
- القاهرة ، ص ١٤٧ .

فهرس عام / جزازات

- عنتر بن شداد.
- حسن جوهر، محمد أحمد برائق، أمين للمطار.
- نسخة ط القاهرة - دار المعارف ، ص ١٠٩ ، العدد الأول.

- نسخة ط القاهرة - دار المعارف، ص ١٢٧ ، الجزء الثالث.
- نسخة ط القاهرة - دار المعارف، فى أربعة أجزاء من ٦٣ .

- نسخة ط القاهرة - دار المعارف، ج / ٨ ، ٧ .

فهرس عام / جزازات

- عنتر بن شداد .
- محمد قريد أبو حديد.
- القاهرة - دار المعارف، العدد ٢٣ من سلسلة «اقرأ» .

فهرس عام / جزازات

- عنتر بن شداد.
- يوسف بن إسماعيل.
- نسخة ط القاهرة - دار الهلال ١٩٥٧ ، ج / ٣ ، العدد ١٠٥ من سلسلة «روايات الهلال» .

فهرس عام / جزازات

- فارس بنى حمدان.
- على الجارم.
- دار المعارف ١٩٥٤ ، ١٩٥٨ ، ١٩٤٥ ، ١٩٦٦ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ، ص ١٤٣ .

فهرس عام / جزازات

- فارس بنى عبس.
- حسن عبدالله القرشى.
- القاهرة - دار المعارف ١٩٥٧ ، ص ١٣١ .

فهرس عام / جزازات

- سيرة الأميرة ذلت الهمه.
- دراسة مقارنة.
- د / نبيلة إبراهيم.
- دار للكتاب العربى للطباعة والنشر ، ص ٢٦٠ .

فهرس عام / جزازات

- سيرة الأميرة ذلت الهمه وولدها الأمير عبدالوهاب والأمير أبو محمد البطل وعقبة شيخ الضلال وشو مدرس المحتال.
- لم يعلم مؤلفه.
- القاهرة ١٩٣١ - ١٧ جزءاً فى ١٢ مجلداً.

فهرس عام / جزاات

- سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها الأمير عبدالوهاب.
- تأليف: على بن موسى المقاننى وآخرين.
- القاهرة - مطبعة الجمالية للحديقة - الأجزاء ١٦ - ٢٠ .

فهرس عام / جزاات

- السيرة الحلبية المسماة : إنسان الميوتن فى سيرة الأمين والمأمون .
- تأليف: على بن برهان الدين الحلبي.
- طبع الحلبي ١٣٤٩ هـ - الأول والثاني فى مجلدين.

فهرس عام / جزاات

- سيرة سيف بن ذى يزن .
- لم يطم مؤلفه .
- القاهرة ١٣٠٢ هـ .
- ٢٠ جزءاً فى ٤ مجلدات .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة بن شداد .
- القاهرة - المطبعة الشرفية ١٣٠٦ هـ .
- ١٨ جزءاً فى مجلد من ٨ - ١ .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة بن شداد .
- رواية أبى سعيد عبدالملك بن قريش بن عبدالملك الباهلى المشهور بالأصمعى ١٢٣ - ٢١٦ هـ .
- أربع أجزاء فى مجلد واحد، ج/ ٦٤، ٧٤، ٨٠ .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة بن شداد .
- منسوبة روايتها من سيف بن ذى يزن وغيره .
- نسخة فى ٣٥ مجلداً، بقلم معناد، تمت كتابته فى ١٢٨٩ هـ .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة بن شداد .
- لم يطم مؤلفه .
- القاهرة ١٣١١ هـ - ٥٠ جزءاً فى ٥ مجلدات، وهى السيرة الحجازية .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة بن شداد .
- إصدار للمطبعة الأدبية ببيروت ١٨٨٤ - ١٨٨٧ .
- ٦ أجزاء فى ٦ مجلدات .
- قيل إن مؤلفها هو يوسف بن إسماعيل المصرى من رجال القرن الرابع الهجرى، وأن مذهبا هو أبو الوليد محمد ابن الحلبي بن الصائغ الجزري الطبعي المعروف بالعندري من رجال القرن السادس الهجرى .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة بن شداد .
- الشيخ يوسف بن إسماعيل المصرى
- نسخة اثنتان وثلاثون جزءاً تنقص الثالث والرابع، فى خمسة عشر مجلداً .

فهرس عام / جزاات

- سيرة عنترة (ملحة شعبية عامية) .
- د/ عبدالحميد يونس .
- القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .
- (مقال بتراث الإنسانية) .

فهرس عام / جزاات

- سيرة فارس اليمى ومبيد أهل الكفر واللعن الأمير سيف بن ذى يزن .
- رواية أبى الممالى .
- القاهرة - المطبعة الخيرية ١٣١٠ هـ .
- ١٧ جزءاً فى مجلدين من ج/ ١ - ١٧ .

فهرس عام / جزازات

سيرة فارس اليمى ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف
بن ذى يزن .

- رواية أبى المعالى .

- المطبعة العثمانية بالقاهرة .

- أجزاء فى مجلد من ج / ١٠ - ١٧ .

فهرس عام / جزازات

سيرة فارس اليمى ومبيد أهل الكفر والمحن سيف بن ذى
يزن .

- لم يعلم مؤلفها .

- القاهرة - المطبعة الأميرية ١٢٩٤ هـ .

- ٨ أجزاء فى مجلد من ج / ١ - ٨ .

فهرس عام / جزازات

سيرة المؤيد فى الدين داعى الدعاة .

- تأليف المؤيد فى الدين هبة الله بن موسى الشيرازى
ت ٤٧٠ هـ .

- تقديم وتحقيق : د/ محمد كامل حسين .

- دار الكتاب المصرى - القاهرة ١٩٤٩ .

فهرس عام / جزازات

سيرة سيف بن ذى يزن .

- تأليف : نبيلة إبراهيم .

- دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

- مقال فى تراث الإنسانية «سلسلة» .

فهرس عام / جزازات

صلاح الدين الأيووبى ومكائد الحشاشين .

- جرجى زيدان .

- مطبعة الهلال ، ص ٢٦٨ / ١٩٣٢ .

- مطبعة الهلال ، طبعة رابعة ، ص ٢٢٧ / ١٩٣٣ .

- مطبعة الهلال ١٩٤٩ .

فهرس عام / جزازات

عبدالعزى البشرى .

- جمال الدين الرمادى .

- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٦٥ ، ص

٣٦٧ (أعلام العرب) .

فهرس عام / جزازات

عبدالعزى البشرى .

- أحمد شفيق السيد .

- القاهرة - المطبعة المصرية ١٣٧٥ هـ ، ص ٤٠ / ١٩٥٦ .

فهرس عام / جزازات

عبدالله اللديم .

- محمد عبدلوهاب صفر ، فوزى سعيد شاهين .

- القاهرة - الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم

١٩٦٥ (الألف كتاب) ، ص ٢٥٥ .

فهرس عام / جزازات

عبدالله اللديم - مذكراته السياسية .

- محمد أحمد خلف الله .

- مكتبة الأنجلو ١٩٥٦ ، ص ١٤٦ .

فهرس عام / جزازات

عبدالله اللديم - خطيب الوطنية .

- د/ على الحديدى .

- سلسلة «أعلام العرب» العدد ٩ ، ص ٣٩٩ .

فهرس عام / جزازات

زفوبيا (ملكة تنمر) .

- محمد فريد أبو حديد .

- القاهرة - دار المعارف ، ص ٢٩١ .

فهرس عام / جزازات

زنوبيا (ملكة تدمر).

- فريد مَنور.

- بديوت - المكتب التجارى للطباعة والتوزيع ١٩٦٢ ،
ص ٩٩ .

فهرس عام / جزازات

زنوبيا - نموذج السيدات .

- جلون تصور .

- الإسكندرية ١٨٨٨ .

فهرس عام / جزازات

زهر الكمام بأخبار سيدنا يوسف الصديق عليه السلام .

- عمر بن إبراهيم الأوسى الأنصارى .

- القاهرة - مطبعة الحلبي ١٩٥٠ .

فهرس عام / جزازات

الزيارة البهية وماجرى للأمير أبى زيد مع العرب
الهلالية .

- مجد بن هشام .

- القاهرة - طبع حجر ، ص ١١٢ .

فهرس عام / جزازات

الوزير سالم

- الفريد فرج .

- القاهرة - دار الكاتب للطباعة والنشر ١٩٦٧ ، ص ١٢٧ .

فهرس عام / جزازات

زنوبيا ملكة تدمر - أعظم مكات التاريخ .

- إميل حيشى الأشقر .

- بيروت - دار الأندلس ١٩٥٨ .

- ثلاثة أجزاء فى ثلاثة مجلدات - من روايات النبالى .

فهرس عام / جزازات

الصبع تخوت وسلطنة دياب بن زيد وتملك الأربع عشر
قلمة من بعد قتل الزناتى خليفة .

- لم يعلم مؤلفه .

- القاهرة ١٢٨٤ هـ ، ص ٢٣٦ .

فهرس عام / جزازات

الست الطاهرة .

- عبد الغفار مكارى .

- القاهرة - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ص ٢١٢ .

فهرس عام / جزازات

ست الملك الفاطمية .

- سنية قراة .

- القاهرة - مطبعة كوستا توماس ، ١٩٤٦ .

فهرس عام / جزازات

سر شهرزاد

- على أحمد باكثير .

- القاهرة - طبع دار الهدا ، ص ١٤٠ / ١٩٥٣ .

فهرس عام / جزازات

سلامة القس .

- أبى الفرج على بن الحسين بن محمد بن الهيثم بن الحكم
الأصبهاني .

- تحقيق وشرح كرم البستاني .

- بيروت - مكتبة صادر ١٩٥٠ .

- ٣ أجزاء فى مجاد .

فهرس عام / جزازات

سلامة القس .

- على أحمد باكثير .

- نسخة فى مجلد طبع مطبعة مصر .

فهرس عام / جازات

سلامة اللق - جملة - مكتب الهشامية .

- شرح كرم البستاني .

- بيروت - مكتبة صادر ١٩٥٠ ، ص ١٤٩ .

فهرس عام / جازات

السلطان المصلاهي هارون الرشيد بن طيلون (رواية تاريخية مصرية غرامية اجتماعية) .

- تأليف: محمود كامل فريد .

- نسخة في مجلد طبع مصر .

كتبخانة

منتهى العجب في أخبار أكلة الذهب .

- ميخائيل جورجى عورا .

- طبع حروف بمصر ١٨٨٥ - ١٣٠٢ هـ .

- أربع نسخ أخرى كالمسابقة .

كتبخانة

(حكاية باسم الحداد) وما جرى له مع هارون الرشيد بالله المامية المصرية والسورية .

- صححها على النسخة اللدنية واللوزانية والمصرية وترجمها إلى الفرنسية مع شرح الكلمات الفريية وبعض الأمثال: الكونت كارلو لنديرج .

- طبع حروف بمدينة لين ١٨٨٨ .

كتبخانة

حكاية أنيس الجليس .

- ملخصة من كتاب ألف ليلة وليلة معها ترجمتها الفرنسية مع زيادة بعض ملحوظات بمعرفة الخواجة كازمرسكى .

- نسخة في مجلد طبع باريس ١٨٤٦ ، ١٢٦٣ هـ ، آخر صحيفة منها ١٧٦ .

- نسخة أخرى بغر ترجمة وهي طبع حجر بمصر ، آخر صحيفة منها ٧٥ .

كتبخانة

حكاية أنس الوجود مع مشوقته اللورد في الأكمام .

- طبع حجر بمصر ١٢٨٧ هـ ، وآخر صحيفة منها ٣٥ .

- نسخة أخرى طبع حجر ١٢٩٩ هـ .

- أربع نسخ أخرى طبع حجر ١٢٩٩ هـ .

كتبخانة

حكاية الأربعة الذين ملكوا الدنيا .

اثنان مؤمنان واثنان كافران ، أما المؤمنان فهما نبى الله سليمان وإسكندر ذو القرنين ، وأما الكافران فهما فرعون والنمرود وحكاية مدينة النحاس وهي من الخرافات .

- طبع حجر بمصر ١٢٩٩ هـ ، آخر صحيفة منها ٣١ .

- أربع نسخ أخرى كالمسابقة .

كتبخانة / فنون متنوعة

كز الاختصاص ودره الفراض في معرفة الخواص .

- عز الدين على بن أيدمر الجدلى ت ٧٦٢ هـ .

- رتبته على أثنى عشر باباً وقسمه قسمين ، قسم في الحيوانات ، وقسم في الجمادات .

- نسخة في مجلد ، كتبت ١٠٩٤ هـ .

كتبخانة

(عشر حكايات للوزراء) وتعرف بالفرج بعد الشدة

(هكذا مكتوب عليه وهو اسم مخترع) .

- نسخة في مجلد ، مكتوبة بقلم معتاد ، عدد أوراقها ٥٤ .

كتبخانة

نور العين في تلخيص سيرة الأمين والمأمون .

- أبى الفتح محمد بن محمد بن محمد المعروف بابن سيد الناس ت ٧٣٤ هـ / لخصه من كتابه المسمى عيون الأثر بسهولة تداوله .

- نسخة في مجلد بقلم عادى ، كتبت ١١٤١ هـ ، عدد أوراقها ١١ .

- نسخة أخرى في مجلد مكتوبة بقلم معتاد ، كتبت ١٠٩٤ هـ ، عدد أوراقها ٩ .

كتبخانة

مختصر السيرة الحلبية.

وهو خلاص المختصر المذكور نمرة ٣٠٧ السابق.

— نسخة في مجلد بها خرم ، كتبت ١١٧٩ هـ ، عدد أوراقها ٤٠٨ .

كتبخانة

مختصر السيرة الحلبية المسماة «إنسان العيون في سيرة الأئمين والأمين» .

— تأليف : السيد مصطفى أفندي .

— نسخة من جزأين في مجلد بخط مؤلفها ، فرغ منها ١١٧٤ هـ ، عدد أوراقها ٢٨٧ .

كتبخانة

(العراس) وتعرف بعراس المجالس في قصص الأنبياء .

— أبي إسحاق أحمد بن محمد الخطابي النيسابوري ٤٣٧ هـ .

— نسخة في مجلد طبع حروف مطبعة بولاق ١٢٨٦ هـ ، آخر صحيفة منها ٣٥٣ .

— نسخة أخرى منها .

— نسخة أخرى طبع حروف بمصر ١٢٩٧ هـ ، آخر صحيفة منها نمرة ٤٢٩ .

— نسخة أخرى طبع حروف بمصر ١٢٩٨ هـ .

— نسخة أخرى طبع حروف مطبعة محمد مصطفى ١٣٠١ هـ .

— نسخة أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٢٩٧ هـ .

— نسخة أخرى طبع مطبعة شرف ١٣٠٣ هـ .

— نسخة أخرى طبع للمدينة ١٣٠٦ هـ .

— نسخة أخرى طبع كاسنلي ١٢٩٨ هـ .

— نسخة أخرى في مجلد بقلم عادي ، كتبت ١٠٦٦ هـ ، أوراقها ١٧٢ .

— بجانب ذلك توجد مجموعة أخرى من النسخ .

كتبخانة

(سيرة عترة بن شداد) أبو الفوارس (العيسى) وهي سيرته الحجازية .

— نسخة لثنتان وثلاثون جزءاً في ستة عشر مجلداً طبع حروف بمطبعة شاهين بمصر .

كتبخانة

(سيرة سيف بن ذي يزن) رواية أبي المعالي .

— نسخة طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٣ هـ ، وهي سبعة عشر جزءاً في مجلدين . المجلد الأول فيه من أول الكتاب إلى آخر الجزء الثامن ، والمجلد الثاني فيه من الجزء التاسع إلى السابع عشر وهو تمام الكتاب .

— أربع نسخ أخرى .

— نسخة أخرى بمطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق ١٣٠٥ هـ .

— نسخة أخرى بمطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق ١٣٠٥ هـ .

— نسخة أخرى حروف بمطبعة بولاق ١٢٩٤ هـ .

كتبخانة

مجموعة .

١ - (قصة سيدنا يوسف الصديق) على لنبينا وعليه الصلاة والسلام .

٢ - (قصة مسون النبي عليه السلام) للإمام العلامة أبي إسحاق أحمد بن محمد إبراهيم الخطابي النيسابوري .

— نسخة أخرى كالمسابقة .

كتبخانة

(كنز الأسرار وقمع الأشرار) فيما حصل للمقدم إبراهيم الحوزاني في رومة المداخن وجسر الانجبار .

— نسخة في مجلد طبع حجر ، آخر صحيفة ص ٩٥ .

— نسخة أخرى كالمسابقة .

كتبخانة

القول للتمام في بيان أطوار سيدنا آدم عليه السلام .

— للشيخ أحمد بن أحمد الفيومي الشرقي المالكي كان موجوداً ١٠٨٤ هـ .

كتبخانة

قصة المقدم على الزبيق .

- أحمد بن عبد الله المصري .

- نسخة في مجلد طبع حجر بمصر ١٢٩٧ هـ ،
آخر صحيفة منها ٧٣٩ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

كتبخانة

قصة مسرور للتاجر مع مشوقته زين الموصف .

- طبع حجر بمصر .

- نسخة أخرى طبع حجر بمطبعة السيد على بمصر
١٢٩٩ هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة تنقص الملازمة الثالثة .

- أربع نسخ أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية
١٣٠٢ هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة

قصة الكونت دى مونت كريستو .

- تأليف: الكساندر ديماس، وترجمة : بشارة شديد تقوى .

- نسخة في مجلد طبع حروف بمطبعة وادى النيل ١٢٨٨ هـ ،
آخر صحيفة منها ٧٣٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

كتبخانة

(قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان) صاحب جزاير
خالدات وما جرى له مع السيدة بدور بنت الملك للغيور .

- طبع حجر بالمطبعة العثمانية بمصر ، آخر صحيفة ٧٣ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

- ثلاث نسخ طبع حجر ١٢٩٩ هـ .

- نسختان طبع حجر بمطبعة السيد على بمصر ١٢٩٩ هـ ،
آخر صحيفة ٧٩ .

(انظر فقه الإمام مالك نمرة ١١٩ نسخة خصوصية) ذكر
فيه أنه وقع السؤال وتكرر وتعدد عن كيفية خلف آدم عليه
السلام وأين كان ابتداء خلقه وعن أطواره، وكان ذلك بمجلس
بعض الأكابر، فألف هذا الكتاب ورتبه على بابين وخاصة .
- نسخة في مجلد، مكتوبة بقلم معتاد، عدد أوراقها ٥٥
ورقة .

كتبخانة

(قصة ابن عبدون) مع شرحها لابن بدرين (انظر
مجموعة ٤٦٥) .

كتبخانة

قصة يوسف الصديق بن سيدنا يعقوب عليه السلام .

- نسخة طبع حجر بمطبعة السيد على بمصر ١٢٩٩ هـ ،
آخر صحيفة منها ٥٩ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

- (انظر زهر الكمam وعنوان التوفيق) .

- خمس نسخ أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر
١٣٠١ هـ ، آخر صحيفة منها ٧٥ .

- نسخة أخرى، انظر (مجموعة ٥٦٨ وقصة سمعون
أيضاً) .

كتبخانة

(قصة هيلانة الجميلة) وهي رواية تياترية .

- طبع حروف ببولاق ١٢٨٥ هـ .

كتبخانة

(القصة الهمدانية) تتضمن قصة سيدنا يوسف الصديق
عليه السلام .

- نسخة مكتوبة بقلم نسخ، عدد أوراقها ١٣٢ .

كتبخانة

قصة الملكة الهيفاء بنت المهرجان وما جرى لها .

- طبع حجر بمصر ١٢٧٨ هـ .

- خمس نسخ أخرى طبع بحروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٠هـ .
- نسختان أخريان طبع بالمطبعة المذكورة ١٣٠٤ هـ .

كتبخانة

- قصة الثامن والحرامى .
- نسخة طبع حجر بمصر، آخر صحيفة ١١ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

كتبخانة

- قصة فؤاد ورقة محبوبته .
- نخلة أفندى صالح .

- طبع بحروف بمطبعة بولاق ١٢٨٩ هـ ، آخر صحيفة ٤٨ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

كتبخانة

- (قصة قرص العقولى جابر) وماجرى للأمير أبى زيد بسببها وما جرى له من أجل علية .
- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٩٦ هـ ، آخر صحيفة ٧٤ .

- نسخة أخرى طبع حجر بالمطبعة العنانية ١٢٩٧ هـ ، آخر صحيفة ٧٢ .

كتبخانة

- (قصة عجيب وغريب) وماجرى لهما .
- طبع بحروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢ هـ ، آخر صحيفة ٨٨ .
- أربع نسخ أخرى كالسابقة .
- نسخة أخرى طبع بحروف بمطبعة كسلى ١٢٩٧ هـ ، آخر صحيفة ٨٢ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

كتبخانة

- (قصة الظاهر بيبرس) وهى ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان .
- طبع حجر بمصر ١٢٨٩ هـ ، آخر صحيفة منها ١١٩ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

كتبخانة

- (قصة سيرة الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه) إلى الهضام بن الجفاف .
- طبع بحروف بمصر ١٣٠٣ هـ ، آخر صحيفة ١٧٦ .
- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة

- (قصة السندباد البحرى) وما جرى له فى السبع سفرات ويلها حكاية كيد النساء .
- طبع بحروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢ هـ ، آخر صحيفة ٣٥ .
- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة

- قصة للوزير سالم .
- نسخة فى مجلد طبع بحروف ، مطبعة محمد شاهين بمصر ١٢٨٨ هـ ، آخر صحيفة منها ١١٩ .

كتبخانة

- (قصة الزريقان بن بدر) مع النبى (ص) .
- نسخة فى مجلد بقلم عادى ، كتبت ٨٤٦ هـ .

كتبخانة

- (قصة دليلة المحفلة) ينتها زينب للنصابة) وأخيها زريق السمالك مع السقدم أحمد الذنف والسقدم حسن شومان وعلى الزريق المصرى .
- طبع بحروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢ هـ ، آخر صحيفة منها ٦٢ .
- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة

(قصة حصن الصائغ المصرى) وما اتفق مع الأعجمي وأخواته السبع بنات وما وقع له فى جزائر واق البراق من شأن زوجته، وهى قصة عجيبة وسيرة غريبة على هامشها حكاية بعض الظرفاء من كتاب هز الترفه.

- طبع حروف بالمطبعة الهربية بمصر ١٢٩١هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد وبهامشها حكاية لبعض الكتابين من كتاب روائع العوامر بما يشرح الخواطر، تأليف الشيخ عبد المطلب السعلاوى الشافعى، وهى طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٩هـ.

- نسختان طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠١هـ، آخر صحيفة منها ٦٩.

- نسختان طابع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٢هـ.

- سبع نسخ طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٢هـ.

- خمس نسخ طبع حروف بمطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة منها ٧٠.

كتبخانة

(قصة نوند الجارية) وما جرى لها مع الطعام فى حضرة أمير المؤمنين هارون الرشيد.

- نسخة طبع حروف بمصر ١٢٨٦هـ.

- نسخة أخرى طبع حجر بمصر ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٣٠١هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- إحدى عشر نسخة طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٢هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد وقيها خلاف للسخ السابقة المطبوعة فى بعض مجلات، وهى بقلم عادى كتب ١١٣٢هـ، وبها نبذة صغيرة تطلق بما جرى لجعفر البرمكى مع أمير المؤمنين هارون الرشيد. أوراق الجميع عدد ٤٧.

كتبخانة

(قصة تميم الدارى) ما جرى له مع اللجان.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ١٦.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة

(قصة التاجر على نور الدين المصرى) وما جرى له مع جاريته مريم الزنارية بنت ملك إفرنجة وما فيها من المعائب.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بمصر ١٢٩١هـ، آخر صحيفة منها ٨٨.

- خمس نسخ أخرى طبع حروف بمطبعة شرف بمصر ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة منها ٧٥.

كتبخانة

قطعة من (قصة بنى هلال) أولها قال الراوى «وما وقع ابنى هلال... إلخ».

- فى مجلد بقلم متعدد، عدد أوراقها ١٤٦.

كتبخانة

(قصة بدر النعام) ابنة الملك صادر مع محبوبها جبر المزد.

- طبع حروف بالإسكندرية ١٢٩١هـ، آخر صحيفة منها ٦٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة

قصة الألفاظ الحسان فيما جرى لأبى زيد الهلالى مع مشرف العريان.

- تأليف نجد بن هشام.

- طبع حجر بمصر ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة

(قصة أبى على بن سينا وشقيقه أبى العارث) وما حصل منهما من نوازل المعائب وشوارد الغرائب.

- ترجمها من التركية إلى العربية مراد مفتار، ولد ١٢٤٤هـ، وهو موجود الآن ١٣٠٧هـ.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بمطبعة شرف بمصر ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها ١٠٢.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٥هـ، آخر صحيفة منها ١٢٥.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة

فتوح اليمن.. المنسوب لأبى الحسن البكرى.

- نسخة فى مجلد طبع بحروف بالمطبعة الشرفية بمصر
١٢٩٩هـ، آخر صحيفة ١٥٦.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- عشر نسخ طبع بحروف بمطبعة عثمان عبد الرزاق
١٣٠٢هـ، آخر صحيفة ١٢٧.

- نسختان كالسابقة طبعوا ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد بقلم عادى، كتبت ١٢٢٨هـ، عدد
أوراقها ٧١، معونة بغزوة رأس الغول.

كتبخانة

فتوح مصر وأعمالها على أيدي الصحابة رضوان الله
عليهم أجمعين.
- ابن إسحاق الأموى.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٧٥هـ، آخر صحيفة
منها ٩٥، وهذه القصة موجودة فى فتوح الشام المنسوب
للواقدي طبع مصر ١٢٨٢هـ، ج/٢، ص ٥٧.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة

فتوح البهنا (وهو غير المطبوع المذكور قبله).

- نسخة فى مجلد بقلم عادى كتبت ١١٦٠هـ، عدد أوراقها
١٣٤.

- نسخة أخرى فى مجلد بقلم عادى، كتبت ١٠٧٩هـ، وفى
أثنائها أوراق بخط جديد، عدد أوراقها ١٥٩.

- نسخة أخرى بقلم عادى، كتبت ١٢٦٩هـ، عدد أوراقها
١٧.

كتبخانة

(فتوح البهنا وما فيها من المعانيب والفرائب) وما وقع
فيها للصحابة رضوان الله عليهم أجمعين.

- محمد بن محمد المعز.

- نسخة فى مجلد طبع بحروف بمصر ١٢٨٠هـ، وعليها
خط العلامة الشيخ نصر الهورى فى يده مطلعتها ١٢٨١هـ،
آخر صحيفة منها ١٤٤. وهذه القصة تنسب للواقدي (انظر
فتوح الشام المنسوب للواقدي أيضاً المطبوع بمصر
١٢٨٢هـ، ج/٢، ص ٢٠٢).

- نسخة أخرى فى مجلد بمصر ١٢٧٨هـ.

- عدد ٢ نسخة أخرى بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢هـ، آخر
صحيفة منها ١٠٥.

- نسخة أخرى بمطبعة كاستلى ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها
١١٣.

- نسخة أخرى بالمطبعة الزهنية ١٢٩٠هـ، آخر صحيفة
منها ١٢٠.

- نسختان بمطبعة الشيخ عثمان عبد الرزاق ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد بها خروم من الأول والأثناء،
وأول ما فيها أثناء ذكر نزول سيدنا عيسى بن مريم عليه
السلام بمدينة البهنا وخروجه من مصر. وهى بقلم عادى،
كتبت ١٢٠٩هـ، عدد أوراقها ١٥٤.

كتبخانة

غزوة الزرقان.

- طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ٩٢.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة

(غزوة يبرقات العلم) على يد الهمام أمير المؤمنين على
بن أبى طالب كرم الله وجهه.

- وهى طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ٤٧.

كتبخانة

(غزوة الإمام على بن أبى طالب) كرم الله وجهه مع
للذين الهمام بن الجحاف فى السبع حصون.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٨٠هـ، آخر صحيفة
منها ٢٧٣.

كتبخانه

عنوان التوفيق في قصة سيدنا يوسف الصديق.

- وهبى بك/ ناظر مدرسة حارة السقاين القطبية، انخبها من قصص الأنبياء وربتها على مقدمة وثمان مقامات وخاصة وفصول.

- طبع حروف بالمطبعة الإعلامية بمصر ١٣٠٢ هـ.
- أربع نسخ كالسابقة.

كتبخانه

عجائب البلاد والأقطار الليل والأنهار والبحار والبحار.
(هكذا مكتوب في أول الورقة الأولى منه) ويعرف بقصة حايه بن سالم بن تميم بن يوسف بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليه الصلاة والسلام.
- وهى أربع ورقات تشتمل على ما نسب إليه مما رآه عدد استكشاف مجرى الليل، مكتوبة بقلم معاد.

كتبخانه

عجائب البخت في قصة الأحد عشر وزيراً وابن الملك آذار بخت.

- عروها عن السريانية: ميشيل جرجى عروا.
- طبع حروف بمطبعة البيان بمصر ١٨٨٦ هـ.

كتبخانه

(السبع تخوت) وسلطنة دياب وأبى زيد وملك الأربع عشر قلعة من بعد قتل الزناتى خليفة، وهى من سيرة بلى هلال.

- طبع حروف بمصر ١٢٨٤ هـ، آخر صحيفة منها ٢٣٦ هـ.

كتبخانه

زهر الكمام في قصة سيدنا يوسف الصديق عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة وأزكى السلام.

- أبى على بن عمر بن إبراهيم الأوسى الأنصارى، ربتها على سبعة عشر مجلساً.

- طبع حجر بمصر ١٢٧٧ هـ، آخر صحيفة منها ٢٧٧ هـ.

- نسخة أخرى بها خرم.

- نسخة أخرى طبع الشرفية ١٣٠٦ هـ.
- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانه

الريادة البهية وما جرى للأمير أبى زيد والعرب الهلالية.
- نجد بن هشام.

- نسخة في مجلد طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ٢٩٦ هـ.

كتبخانه

(ديوان البرنوبل بن راشد) وقاطبه وقطبه وسطح عايد ويلبس مع المجوس.. وهو من قصة العرب الهلالية.
- طبع حجر بمصر ١٢٩٨ هـ، آخر صحيفة ٥٥ هـ.

كتبخانه

الذرة المنيفة في حرب دياب وقتل الزناتى خليفة وسجن دياب.

- نسخة في مجلد طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٨ هـ، آخر صحيفة منها ٢٢٢ هـ.
- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانه

الأنس والانبهاج في قصة أبى زيد الهلالي والناعسة وزيد للعجاج.

- نسخة في مجلد طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منه عدد ١٧٨ هـ.

- نسخة أخرى من الكتاب المذكور في مجلد كالسابقة.

كتبخانه

كثيرة ودمنة.

- يبدى الفيلسوف الهندى، وترجمها عبدالله بن المقفع.

- عدد ٢ نسخة طبع بولاق ١٢٨٥ هـ.

- نسخة أخرى طبع باريس ١٨١٦ صمحتها سلفستردى ساسى.

- نسختان طبع وادى النيل.

- نسختان طبع بولاق ١٢٨٥ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى بمطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق ١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

Al-Funun Al-Sha'bia reviews a book entitled: *The Field Work Guide for Folklore Gatherers*, written by a group of researches and introduced by Prof. Muhammed Al-Gohari. Muhammed Hassan summarizes its first part in three main points:

- (1) Contributions in the field of Arab folklore studies in Egypt.
- (2) The place of this book on the folkloric map.
- (3) Differences between field data gatherer and field researcher.

This issue ends with "A *Bibliography of Folk Heritage: Folklore-Book Lists* in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to (1968)," by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.



plete index of **Al-Funun** from its first issue to the 45th, i.e. from January, 1965 to December, 1994.

We have published in other issues a number of folk texts from Nubia, Siwa, Al-Wadi Al-Gadid, Sinai and Al-Wahat. In this issue, we introduce "Kaf Al-Arab", an art of Tahawi-Arabs in Sa'oud, Sharqia governerate. As the author, Al-Tahawi Sa'oud puts it, "Kaf Al-Arab is an art of this tribe. It is an oral text which is said on certain occasions with certain rites (mostly weddings)." Sa'oud describes these rituals, and explains their diverse vocabulary and expressions. He concludes with the text of **Magrudat Al-Arab**.

Miral Al-Tahawi provides specimens of verse songs sung in Kaf Al-Arab, that she collects. She explains their meanings and significance, and starts with describing the place and the pattern of kenship. Describing the ceremony, she writes, "They choose moonlit evenings for their weddings. They are held outdoors, mostly outside the house, preferably a sandy spot without plants. The Kaf row stands in half a cricle or a long line. They wave flags and hum a song till AL-Basha or Al-Bay or Al-Haggala comes out. She is usually a black woman.... Poets recite." With this folio we stress the importance of collecting field material, and the value of texts published in **Al-Funun Al-Sha'bia**. The journal welcomes any field study or or collected texts, provided they should be accurate and well-documented.

In this issue, Dr. Salma Abdel Aziz continues her study: "*Folkloric Variations on Time and Place in Plastic Arts*." The first part, published in the last issue, was an analytical reading of various texts based on painting in the village of Salua, near Kum Umbu, Aswan. In this section, she discusses "the effect of the creative folk movement as an expression of time and place, in the work of some artists who used this style and were inspired by it. Their folk inspiration is very clear in their work."

There is an interview with Prof. As'ad Nadim (part-time Prof., High Institute of Flok Arts-Academy of Arts) concerning his scientific project, his theoretical and methodological speculations, and the experemental projects of 'applied folklore', on which the project of Al-Mashrabia Institute is based. The interview includes a discussion of his method in administrating Bait Al-Sohaymi project. The interviewer, Hassan Sorour concludes with Prof. Nadim's views on culture, art and folklore.

Al-Sha'bia (Egypt), **Folk Heritage** (Iraq), some special issues of **The World of Thought** (Kuwait), **Al-Funun Al-Sha'bia** (Jordan), **Heritage and society** (Palastine), **Waza Bulletin** (Sudan), **Sudan Folklore** (Sudan), **Al-Ma'athurat Al-Sha'bia** (Qatar). Helmi writes, "An overview on the map of folklore periodicals shows that it is poor and inadequate. Only Egypt, Iraq and Jordan are interested. **Al-Ma'athurat Al-Sha'bia**, published by the Folklore Centre of Gulf States, is a special case. Periodicals in Sudan, and cultural communication between Arab states and periodicals of Iraq and Jordan have stopped."

Dr. Hany Ibrahim Gaber's "*Material Culture, Plastic Arts and Al-Funun Al-Sha'bia*" discusses the place of plastic arts and material culture in the journal since its beginning. "On the other hand, the periodical has not disregarded the geographical dimension of plastic arts and material culture. It published many studies devoted to provincial areas of special individual sociological characteristics."

Dr. Gaber adds, "This journal is very special and is particularly close to the Arab Egyptian spirit, and to Egyptian culture, originating far back in its history. It is worthy of all facilities and equipment to continue its good work. It is really more than one journal in once, called **Al-Funun Al-Sha'bia**."

Muhammed Qotb, the artist gives us the factual experience of the journal in his article, "*The Dream: Experience and Notes*." It combines memories with practical experience, as he puts it; it is a reminder of the works of Abdel-Salam Al-Sharif, providing notes on the practical aspects of publishing a cultural journal that are really worthy of discussion. They include everything from the cover design to the graphics and illustrations.

Farag Al-Antari, the researcher on music deals with the music section of **Al-Funun** in all its issues. He expounds the statistical significance of music topics in the published articles and researches in their chronological order, according to "the usual classification applied to all branches of folk music, categories of musical instruments and other trends."

Mostafa Sha'ban Gad, the bibliographer continues the index journal. In this issue, he gives a detailed index of the Nos. (1992-1994). It is a continuation of what has been published in issues 27,28,38,39. We now have a com-

li, the language of south India. He wrote many studies of Indian and south Asian folklore, and collected a tremendous number of folk tales." The chosen study was introduced in the Seminar of Indian Folklore (1980), after recognizing Ramanujan as a folklore specialist and a distinguished poet..

Dr. Ghazual draws also on the importance of the critical side of theory, and the understanding of scientific projects in their right context.... "Propp took a 'scientific' interest in the past, Gramsci an 'ideological' attitude towards the future, while Ramanujan an 'aesthetic' one in the first place. Ramanujan's deals with the present and the relation between the two ends of a literary work: its creator and its receiver."

On the occasion of the thirtieth anniversary of the journal the board had decided to devote a whole issue to its celebration, but on second thought we have taken into consideration the right of the reader. Instead, there will be a number of successive articles in every issue. The first of which is Prof. Mahmoud Zohni's *"The Journal's Contribution to the Cultural Scene"*. It points out the role of the journal in the field of folklore, discussing: What is culture? What is education? What is communication? What is the role of folk arts in all that? Prof. Zohni concludes, "The journal is well-aware of its message, and its effective cultural role in addition of being a help for researchers and students. Though it is a somehow difficult task, the periodical has succeeded in keeping a balance. The fact that folk arts are popular and close to the ordinary reader was a great help. Folklore provides a need of the ordinary reader as much as the specialist. This is why **Al-Funun** takes into consideration — more than any other specialized journal— that it is an organ of culture as much as —or even more than — a specialized journal."

An article by Prof. Safwat Kamal introduces a famous piece by Prof. Abdel-Hamid Yunes: *"Abou Zaid AL-Helali in the University"*, which was published in the university-magazine, **al-Hadaf**. Kamal's introduction is followed by a copy of Prof. Yunes' article. "The publication of **Al-Funun Al-Sha'bia** in January (1965) and its continuation—inspite of an interruption in 1971 and re-publication in 1987—is an affirmation of its leading role in establishing a place for our folklore in the heritage of humanity. Folklore is an expression of human capacity for appreciating beauty in the course of every day life," Prof. Kamal said.

Ibrahim Helmi reviews the Arabic periodicals of folklore: **Al-Funun Al-**

which folklore is a part. Dr. Al-Sayed writes, "Songs were originally an expression of personal or individual feelings. Gradually, they came to express national feelings and collective emotions. This accounts for their popularity. Every individual can find something that expresses him in those songs. They represent national character, and are a means of judging it. Modern history can use them to shed light on the main characteristics of a certain nation and its psychology. They even influence its sociological history". The author continues, "This study is 'preliminary'; it needs more research in the study of folk songs according to the latest theories of modern psychology. It is a 'preliminary attempt' to interpret the psychology of Egyptians through their songs. This is our reaction to the call of Prof. Amin Al-Khuli in the first number of this periodical to 'those who represent the psychological school in studying literature and its history. Songs are an important genre of literature, even a prominent one". Dr. Al-Sayed discusses the Egyptian fondness for singing. He divides Egypt into four imaginative musical regions. Various topics and terms are reviewed: fondness for singing, musical regions, rural mentality, suppression but...!!, fate and destiny, sense of inferiority, true feeling. The general conclusion should bear further study.

Dr. Ferial Ghazul's paper : "*Theory of Folklore: A Comparative study*" was first introduced in the first conference on folklore, of the Higher Council of Culture and Arts. It stresses what is often reiterated: "The researcher on folklore should start and end with the 'field'".

Dr. Ghazul tackles three approaches to theorizing in the field by three well-known figures: the Russian researcher, Vladimir Propp (1895-1970), the Italian thinker, Antonio Gramsci (1891-1937), the Indian poet, A.L. Ramanujan (1929-1993). She reviews their ideas and terminology.

Dr. Ghazul writes, "Propp's study with which I am going to deal is entitled: "*Speciality of Folklore*". It was first published in the periodical of *Leningrad* (1946). Propp had spent twenty years on research, and writing on the Russian folk tale and its transformations, origins and developments...."

"Gramsci, the Marxist philosopher wrote on folklore when he was in prison. He was a member of the Communist party. His writings are the output of his mature thought and speculations of his political experience. She continues, "The Indian poet Ramanujan published his poetical works in English and in Kanaian, his mother-tongue. He translated classic poems from Tami-

This Issue

"Psychoanalysis and Folklore", written by Ernest Jones and translated by Ibrahim Qandil was published in No.43 of this journal. It raised several questions concerning the relation of psychology and folklore. In other words, it drew attention to the possibility of using psychology in interpreting folk heritage.

This subject has already been approached in the forties and fifties by important Egyptian writers in a number of periodicals. This issue of **Al-Funun** contains an article by Dr. Muhammed Mahmoud Al-Sayad entitled: *"Investigating Egyptian Psychology through Egyptian Songs,"* first published in *Psychology*, Vol. I, 2, 1945, an important periodical which had its impact on the cultural scene in general and psychological studies in particular. Its editor was Prof. Yussif Murad (Prof. of psychology, Fu'ad I-now Cairo University). The article is introduced by Dr. Ahmed Mursi, who provides a general background of scientific trends in the study of folklore, and the interest shown by many anthropologists in Egyptian folklore.

The study investigates the relation between the individual self and the collective self of the society as a whole, as regards human creativity of

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 48, July - September, 1995.

● الاسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٠٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • اللجنة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • مجلة بولاق • القاهرة .

• تلفون : ٧٧٥٢٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

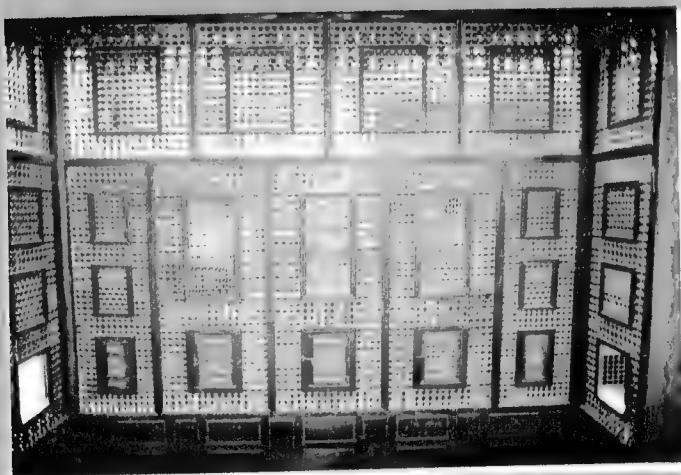
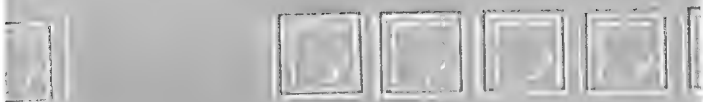
Farouk Khourshid

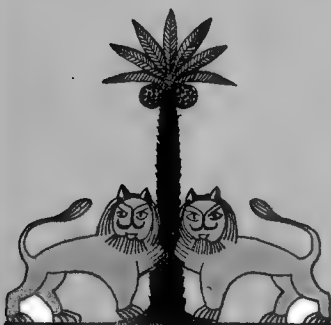
Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Mostafa El - Razaz

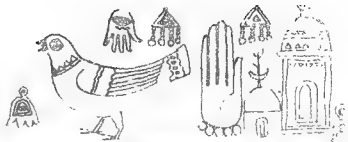
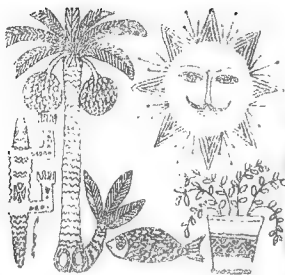






مجلة الفنون الشعبية

عدد ٢٨
أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٥
الطبعة ١٠٠٠
بيئة المصرية العامة للكتاب



الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

مجلس التحرير:

١. د. أسعد نديم

١. د. سمحة الخولي

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز

رئيس التحرير:

١. د. أحمد علي مرسي

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور



العدد ٤٩ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

١ . أدهم نديم

١ . سمير عطوة

● صورًا الغلاف :

الأمامى : درع التكريم الذى

قدمه المجلس الأعلى للثقافة إلى

مؤسسى المجلة من أعمال الفنان

الدكتور محمود شكرى

الخلفى : إحدى المشرييات

الإسلامية النادرة

● الإخراج الفنى :

صبره عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصوير

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٩٨٨ / ٦٢٨٣

- هذا العدد ٣
- التحرير
- الذات العامة والذات الخاصة فى السير الشعبية المصرية ٧
- د . أحمد على مرسى
- الآلهة الإثنا فى الموروث الأسطورى والشعرى قبل الإسلام ١٧
- د . أحمد إسماعيل النعمى
- الإصالة التقليدية مصدر إلهام للحداثة ٢٨
- صفوت كمال
- حول تاريخ علم الحكاية ٣٦
- الحكاية الشعبية الأولى ٤١
- تأليف : فالترارد فرلر - ماتياس فرلر
- ترجمة : أحمد فاروق
- حكاية بنت الحسن والجمال ٥٤
- السراوى : حسين عبد العاطى
- جمع وتدوين : محمد حسن عبد الحافظ
- حكاية شعبية تحكيها الشعوب ٥٨
- ترجمة وتقديم : رأفت الدويرى
- المفهوم الأمريكى للفولكلور ٦٠
- تأليف : آلان دنوس
- ترجمة : على عفيفى
- احتفالية السبوع : التاريخ ، العادة ، المعتقد ٧١
- د. شربى عبد القوى عثمان حبيب
- ألف ليلة وليلة ، قراءة تشكيلية جديدة ٩١
- د. هانى إبراهيم جابر
- جولة الفنون الشعبية:
- الحرف اليدوية فى جنوب إفريقيا ١١١
- صنية حلمى حسين
- احتفاليات الفنون الشعبية ١١٦
- حسن سرور
- مختصر السيرة اليونسية ١٢٧
- عبد العزيز رقت
- احتفالية شم النسيم فى بورسعيد ١٣١
- أحلام أبو زيد رزق
- مكتبة الفنون الشعبية:
- الزط والإصول التاريخية للفجر ١٣٥
- شمس الدين موسى
- بيليوجرافيا التراث الشعبى ١٣٩
- د. إبراهيم أحمد شعلان
- THIS ISSUE ١٥٨

هذا العدد

«الإبداع الشعبي، مصطلح عربى يتردد كثيراً بوصفه بديلاً لمصطلح «فولكلور» الذى شاع فى حياتنا الثقافية المعاصرة بوصفه موضوعاً للدرس الفولكلورى المصرى.

وذلك لما تثيره المتغيرات العالمية فى دراسة ثقافة الإنسان المعاصر والتى نتابع أصداءها ونحرص على أن يكون للفكر المصرى موقفاً محدداً إزاء موضوعات هذا الإبداع؛ حيث إن «الإبداع الشعبى» يعد مدخلاً لقراءة جادة للثقافة الشعبية المصرية فى عالم يتسائل عن آفاق ما بعد الحداثة والتقدم التكنولوجى فى عالم المعرفة الإنسانية؛ حيث تتوارى مشاكل «الشفاهية» والكتابية، وتبرز مشاكل «عالم الفرجة».

لذا كانت مشكلة استلهام التراث الشعبى الحى فى أعمال محدثة هى موضع حوار داخل «عالم الفرجة والاستماع» من حيث الوجود المحدد للهوية فى الإبداع الفنى الحديث مع طرح مشكل الذاتية العامة والذاتية الخاصة فى الإبداع الإنسانى العالمى المستقبلى. وأن يكون محور الحديث التبادلى بين الثقافات هو الحوار حول «نحن والعالم والمعيارية العلمية، من خلال منظور مستقبلى لا من خلال دعوة إحياء التراث.

ويستهل هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى موضوعها «الذات العامة والذات الخاصة فى السير الشعبية المصرية»؛ حيث لعبت السير الشعبية دوراً كبيراً فى التعبير عن موقف الشعب من قضايا الحيوية، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التى ينتمى إليها. كما عبرت، أيضاً، عن رؤية الجماعة لنفسها ولل فرد، وتشكيل الذات الفردية والجمعية على السواء. فمن خلال هذه السير التى يتجاوز عددها عشر سير حاول القاص الشعبى

المصري - معبراً في ذلك عن الجماعة - أن يرسم المثال الذي ينبغي أن يكون عليه الفرد، والنموذج الإيجابي الذي ينبغي أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها؛ تحقيقاً لوجودهم، وتأكيداً لذواتهم التي لا ينبغي أن تتناقض أو تتعارض مع الجماعة، بل يجب أن تتكامل وأن تتواصل، لكي يحقق الفرد ذاته، وتنتج الجماعة في الوصول إلى أهدافها، وتتفق السير جميعاً في تأكيدها علاقة الذات العامة بالذات الخاصة وتكاملهما معاً، باعتبار ذلك قضية أساسية تتفرع عنها كل القضايا الأخرى التي واجهتهما معاً، ويسعى كل منهما، من جانبه، من أجل الوصول إلى التكامل الذي يجعل الحلم واقعاً تتحقق فيه القيم الإنسانية المثلى: قيم الحق والخير والعدل.

ومن العلاقة التكاملية بين الذات العامة والخاصة تنتقل إلى تأمل وضع المرأة مع الدكتور أحمد إسماعيل النعيمي (كلية التربية للبنات - جامعة بغداد) ودراسة حول «الآلهة الإناث في الموروث الأسطوري والشعري قبل الإسلام»: الشمس والقمر، عشتروت والزهرة، إيزيس - كيكال، مناة، هاتور، نيت، الفارعة، لميس، خندق، عامله ... وغيرهن. و«مثل هذه النسوة تدعى بأنار التاريخ العريق للمرأة التي تدولت أخبارها من امتداد واقعي غير مرئي لعمق أسطوري متحسس، ومعنى ذلك أن للمرأة سفرًا خالدًا تبرزت فيه مكانًا رفيعًا لم تتبوأه أختها المعاصرة أبدًا، لاسيما من منظور الفكر الأسطوري الذي غدت فيه إلهة، أو من أشباهها، أو من أنبأها، أو وسيطة بين الآلهة والناس، أو ملكة، أو زعيمة أسبغت عليها مظاهر التأليه والتفديس، ناهيك عن مكانتها في مرحلتها الواقعية، وهي في الحالتين تؤدي وظائفها الطبيعية (أم - أخت - زوجة - ابنة - حبيبة)؛ فهي سجل حافل بالنشاط في بعديه الواقعي والأسطوري للمجتمع العربي في عصوره المتقدمة، بوجه خاص.

كما يقدم الأستاذ صفوت كمال دراسته «الأصالة التقليدية مصدر إلهام للحداثة»، وهو مبحث من مباحث الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة (٣ - ٩ من ديسمبر ١٩٩٥). في هذه الدراسة يطلق الأستاذ صفوت كمال من مفهوم: «إن للحضارة الإسلامية مقومات وفلسفة يرتبط بهما التراث الفني الشائع في حياتنا اليومية. وأساس هذه الفلسفة العقيدة الإسلامية التي وجهت الإنسان إلى كل ما يحيط به في الكون (إدراك المطلق، الاهتمام بالتجريد، الخروج من النسبي إلى الكلي) وعرفته ما ينطوي عليه الكون من جانبين: جانب روحي وجانب نفعي يحمل في داخله أسس الزينة والجمال. وتشتمل الدراسة على قضية استلهاهم التراث في الأعمال الفنية الحديثة تحقيقاً للتواصل الثقافي في الإبداع الفني الإسلامي.

ثم تقدم المجلة - في هذا العدد، محوراً عن الحكاية الشعبية، بوصفها مبحثاً مهماً من مباحث علم الفولكلور، كاد أن يصبح علماً مستقلاً له مناهج بحثه الخاصة.

فيقدم الأستاذ أحمد فاروق ترجمة لفصلين آخرين من كتاب «كان ياما كان - التاريخ المصور للحكاية الشعبية، للأخوين فولر - عن الألمانية. ويستهل ترجمته بجملة للأخوين جريم «حقاً، إن الحكاية الشعبية تعيد إنتاج نفسها من جديد باستمرار مع مرور الزمن». بهذه

العبرة التي وضعها الأخوان جريم في مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «حكايات الأطفال والبيوت»، بدأ طريق الأسئلة والبحث عن معنى الصدق والحقيقة في أتين هذه الجهود النبيلة، والسعى في البحث عن الأصول، وأيضاً إمكانات تفسير الحكايات، وبمواصلة الدراسات أصبحت دراسة الحكاية الشعبية فرعاً مستقلاً في المعرفة العلمية. ومن هذه المناقشة مع الأخوين فولر حول علم الحكاية الشعبية تنتقل إلى البحث عن أسس الحكاية الشعبية وهو ما تمت صياغتها في الثقافات القديمة. تلك الثقافات لم تكن موجودة؛ بحيث إن التطور الروحي المختلف منها قد جلب موضوعات وتقييمات مختلفة حول الإنسان، والحيوان، والمعادن، والعالم السفلي، والزواج، والمرأة وغير ذلك. حول هذا التنوع الثقافي تأسست قضايا الفصل الآخر المعنون بـ «الحكاية الشعبية الأولى، للأخوين فولر.

ويتضمن المحور نصاً يحمل عنوان «حكاية ست الحسن والجمال»، قام بتدوينه وضبطه الأستاذ محمد حسن عبدالعالم وفقاً للمنطوق الصوتي لهجة الراوى حسين عبد العاطي من قرية البطاخ، مركز المراغة، محافظة سوهاج، كما ألحق به ثبثاً بمعاني الكلمات المستقلة.

ونصاً آخر من تراث الحكى العالمي ترجمة الكاتب المسرحي رأفت المديري عن الإنجليزية ضمن مجموعة «حكايات شعبية تحكيها الشعوب». والنص بولندي بعنوان «حكاية الإنسان عبر مراحل عمره». وفي ختام هذا المحور، نكرر دعوتنا للقراء من الباحثين والهواة بموافاة المجلة بالنصوص الشعبية من أقاليم مصر المختلفة، لما نراه في ذلك من ضرورة علمية وقومية.

ويقدم الأستاذ على عفيفي ترجمة لدراسة آلان دندس «المفهوم الأمريكي للفولكلور» عن الإنجليزية، والتي تستهل بمفهوم يكاد يتصدر المشهد العلمي العالمي القائم على الإيمان بالتنوع والاختلاف؛ «قد يجانب الحكمة أن نتحدث عن «المفهوم الأمريكي للفولكلور»، كما لو كان هناك مفهوم واحد. فقد كان هناك، في الماضي، بل في الحاضر أيضاً خلاف، واضح بين علماء الفولكلور حول طبيعة الفولكلور، مما قد يدفع إلى القول بأن هناك عدداً من المفاهيم عن الفولكلور الأمريكي مساري، تقريباً، لعدد علماء الفولكلور. هكذا، يمكن وبحق، مناقشة «المفهوم الأمريكي للفولكلور باعتباره بعضاً من مفاهيم الفولكلور الأمريكية». على ذلك النحو يتناول دندس «الفولكلور» بوصفه مادة وعلماً بين ثلاث ثقافات تعيش في أمريكا الشمالية: الأوروبية، واليهود الحمر، والزنج، مع التوزيعات في كل ثقافة على حدة من حيث المادة التي يتأسس عليها علم الفولكلور.

تلى ذلك قراءة الدكتور شوقي حبيب لاحتفالية السبوع: التاريخ، العادة، المعتقد، والتي تتسلسل من الفرعونى إلى القبطى فالإسلامى. ثم تتابع الظاهرة في: عين شمس بالقاهرة، وزاوية الناعورة بالمنوفية، وفي مركز أخميم بسوهاج، وقرية باريس بالواحات، منطقاً في ذلك من فكرة المشاركة الجماعية في الطقس الاحتفالي بقصد الوصول إلى التغييرات التي حدثت في هذا الطقس المعتقدى وحولته إلى عادة، وارتباط أداء هذا الطقس بعناصر «الماء»، «الحبوب»، «الملح»، بوصفها علامات في الثقافة المصرية.

ويقدم الدكتور هانى إبراهيم جابر قراءة جديد لألف ليلة وليلة، قراءة تشكيلية، يناقش عبرها أطروحة الدكتوراه التى قام عليها الدارس السورى عبد السلام مصطفى شعيبة فى كلية للفنون الجميلة بالقاهرة، تحت إشراف الفنان حسين الجبالى.

هذه المناقشة إطارها المرجعى عدة مقولات نظرية أدبية من نصوص الدكاترة: فريال غزول، وفدى ماطى دوجلاس، وأحمد كمال زكى، وعبدالمعتم تليمه. وذلك عبر تصور يرى أن النص المدون «ألف ليلة وليلة، تقابله تجارب فى التصوير من إنجاز الفن المصرى والعالمى، لأن مناخ ألف ليلة وليلة مناخ تفاعلى بين الخيال والواقع، وتداخل بين الحسى والتأملى.

ومن خلال هذه القراءة يرى د. هانى جابر: «إن قراءة اللبائلى كاملة وللمرة الأولى بلغة تشكيلية من خلال مئات الأعمال الفنية التى تداولت مختلف موضوعات الكتاب، والتى تمكس رؤية عشرات الفنانين من نخبة مصورى رسوم الكتاب العربى والأجانب، وتطرح أساليبهم الفنية المختلفة وتقنياتهم العديدة، أمر مهم لدراسة الأدب الشعبى».

وفى جولة الفنون الشعبية نلتقى مع رسالة الأستاذة صفية حلمى حسين من جوهانسبرج حول الموضوعات والتساؤلات والاهتمامات التى دارت فى اجتماع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنظمة الإفريقية الذى أقيم فى شهر سبتمبر الماضى.

ومتابعة إخبارية من الأستاذ حسن سرور لفاعليات ثلاثة مؤتمرات: الندوة الدولية الأولى لمهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (٣ - ٩ من ديسمبر ١٩٩٥)، والاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية» (٢٠ - ٢١ من ديسمبر ١٩٩٥)، ومؤتمر «أنثروبولوجيا مصر» (٤ - ٨ من ديسمبر ١٩٩٥).

ثم تقدم الجولة نص «مختصر السيرة اليونسية» للشاعر عبدالعزیز رفعت، والذى قدم فى ساحة المجلس الأعلى للثقافة ضمن فعاليات احتفالية المجلة، من إخراج الفنان عبد الرحمن الشافعى.

وتختتم الجولة أحلام أبوزيد رزق بعرض وقائع مناقشة الباحثة عائشة صلاح الدين شكر حول موضوع: «احتفالية شم النسيم فى بورسعيد للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يعرض الكاتب شمس الدين موسى كتاب «الزبط والأصول التاريخية للفجر» للباحث وأستاذ التاريخ د. عيادة كحيلة، والذى يتابع الفجر أو الزبط كما أسماهم المؤرخون القدامى بالسؤال: هل هم جماعة عرقية واحدة فى العالم كله أم أن لكل طائفة منهم مميزاتهم العرقية الخاصة؟ وهذا الكتاب يعنى المتخصص فى التاريخ والأنثروبولوجى والفنان والفارزى الهاوى.

وتضم المكتبة الجزء الخامس من المجلد الأول لـ «ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبة دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨، للأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان.

التحرير

الذات العامة والذات الخاصة في السيرة الشعبية المصرية

د. أحمد على مرسى

السيرة مصطلح يدل على تاريخ حياة امرئ من الناس تستحق التسجيل والذكر. وهذا الاصطلاح مأخوذ، في الأصل، من المادة اللغوية «سار» أي «مشى»، وذهب في الأرض، كما يعنى، أصلاً، الترجمة المأثورة للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، ثم أصبح يدل على ترجمة الحياة، بصفة عامة.

وعلى ذلك، أصبح مصطلح السيرة يدل على السنة، والطريقة، والحالة التي يكون عليها الإنسان. ويقال: قرأت سيرة فلان؛ أي «تاريخ حياته». وأخذ هذا المصطلح يتسع مدلوله، ليصبح أوسع مجالاً من مجرد ترجمة الحياة التي تدل على تتبع حياة المترجم له وأعماله وآثاره؛ لكي يستوعب الحكمة والنهج، ويخلق النموذج والمثال؛ ولذلك احتفل الناس بسيرة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) التي ظلت محفوظة مريدة في البيئات الإسلامية؛ في المواسم الدينية عامة، وفي الاحتفال بالمولد النبوي وذكرى الهجرة خاصة.

ولعبت السيرة الشعبية دوراً كبيراً في التعبير عن موقف الشعب من قضايا الحروب، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التي ينتمي إليها، كما عبرت، أحياناً، عن رؤية الجماعة لنفسها وللفرد، وتشكيل الذات الفردية والجمعية على السواء. فمن خلال هذه السيرة، التي يجاوز عددها عشر سيرة، حاول القاص الشعبي - معبراً في ذلك عن الجماعة - أن يرسم المثال الذي ينبغي أن يكون عليه الفرد، والنموذج الإيجابي الذي ينبغي أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها، تحقيقاً لوجودهم، وتأكيداً لثوابتهم التي لا ينبغي أن تتناقص أو تتنازع مع الجماعة؛ بل يجب أن تتكامل، وأن تتواصل؛ لكي يحقق الفرد ذاته، وتنتج للجماعة في الوصول إلى أهدافها.

وقد اجتذب الوجدان الشعبي بعض الشخصيات التي عدّها مثلاً يعمل على تحقيق القيم الوطنية والاجتماعية والدينية؛ ومن هنا انتشرت طائفة من السيرة الشعبية التي يرقم محرريها على بطل أو مجموعة من الأبطال مثلاً: سيرة عاترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة بني هلال، وسيرة الزبير سالم، وسيرة الظاهر بيبرس... إلخ. وتمثل السيرة رؤية الجماعة الشعبية لتاريخها، وذاتها في مواجهة ظروف معينة. ولا تقتصر هذه السيرة على حكاية الواقع كما هو؛ بل إنها تخرج، في كثير من الأحيان، إلى الخيال. وقد اشتهر آحاد محبين برواية أسير؛ غلب عليهم الاحتراف، وعرفوا عادة باسم الشعراء.

والملاحظ أن هذه السير، جميعاً، قد عبرت عن قضايا حيائية، ذات طابع جمعي ويطلى من ناحية، وإنساني عام من ناحية أخرى، عن طريق توظيف عناصر فنية وإنسانية، تلبي حاجات الفرد والجماعة، وبشكل قاسماً مشتركاً بينهما، يؤدي إلى التحامهما، وأدائهما لوظائفهما، دونما تناقض أو انفصال، في إطار من التوازن الدقيق بين الذات العامة والذات الخاصة، دونما طغيان من إحداها على الأخرى، حتى لا يحدث خلل يؤدي إلى هزيمتهما معاً.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن السير، جميعاً، تتادى بتحرير الفرد، كما تؤكد على وحدة الجماعة، وتصور الفضائل الإنسانية التي ينبغي أن يكون عليها الفرد، والتي تمثلها الفروسية بقيمها الأخلاقية، ومضامينها السلوكية، وتسعى إلى تحقيق العدل الاجتماعي، ومواجهة المالبات التي تعرق الذات الفردية والجمعية على السواء، وتحد من قدرتها على مواجهة واقعها وتغييره إلى الأفضل دائماً.

وقد تنبّه رواة السير إلى طبيعة هذا الصراع الإنساني، ومن ثم، جعلوا أبطال السير بشراً، ولم يجعلوهم آلهة أو أنصاف آلهة، كما لم يضعوهم في مواجهة القدر، أو في صراع معه. والسير، بذلك، تؤكد على دور الإنسان في صياغة مصيره، وتحقيق ذاته، بعيداً عن سيطرة القوى الغيبية، أو الخضوع لقوى خارج ذاته هو، فرداً أو جماعة.

إن تحرر الذات، هنا، موضوع لا علاقة له بالقدر، فهذه قضية من صنع المجتمع ذاته، ومن ثم، فإن على الفرد أن يسعى إلى تحقيق ذاته وتحريرها بنفسه، لا أن ينتظر ذلك من القدر؛ باعتباره هبة، أو منحة، أو أمراً مفروضاً سلفاً، من قبل الآلهة.

ويمثل السير الثلاث*، التي سنتناولها هنا بالتفصيل، علاقة الذات الخاصة بالذات العامة في جوانبها الإيجابية، وسوف نركز، في تحليلنا، على المواجهة التي تحدث بين الذات الخاصة والذات العامة، تحقيقاً للتوازن والتكامل اللذين أشرنا إليهما من قبل، وهو ما يؤدي، في النهاية، إلى تحقيق ذات الفرد والجماعة، ولتصارهما معاً في مواجهة الظروف القاسية التي تواجههما والتي تتمثل في فقدان الإنسان الحري الحرية والعدل.

تحكى سيرة عنترة أنه برغم أن أباه سيد من سادات القبيلة، إلا أنه عمل معاملة العبيد؛ أولاً: لأن أمه أمة حبشية، وثانياً: لأنه ورث لون أمه، فجاء أسود اللون مختلفاً عن سائر

أبناء قبيلته. وكان من نتيجة ذلك، أن أباه رفض الاعتراف به ابناً له؛ ولعل ذلك هو ما حدد، منذ البداية، قضيته ومراحل حياته؛ إذ أصبحت صراعاً أراد به صاحبه أن يحقق ذاته بوصفه فرداً حراً، في مجتمع حر، متوسلاً، في ذلك، بما لا بد أن يتوسل به الإنسان الحر في مثل هذا المجتمع. ونعني بذلك التميز في مجال الفروسية، فإذا أضيف إلى هذا التميز في الفروسية النبوغ في الشعر، فإنه بذلك يمتلك ما يحقق له المكانة الرفيعة في مجتمعه، الذي يطلى من شأن الفرسان لما لهم من دور في الدفاع عن القبيلة في زمن الصراع والحرب، ويقدّر الشراء باعتبارهم ثروة فنية، ولما لهم من دور في الإغلاء من شأن القبيلة، ولتغني بمفاخرها ومآثرها، في كل زمان ومكان.

وقد وظف القاص الشعبي حقيقة كون عنترة شاعراً من الشعراء المتميزين، إلى جانب فروسيته، توظيفاً يخدم أهدافه، وكأنه يسأل المجتمع: إذا كان هذا الإنسان يمتلك القدرة الفذة على استخدام الكلمة، وإثبات فكم الأول وهو الشعر!! فإنه، إذاً، يمتلك أسباب التقدير والاحترام، وفقاً لأعرافكم وتقاليديكم.. فلماذا لا تنطويه حقاً؟!

ولعل الوجدان الشعبي، عندما ركز على شاعرية عنترة، وتمسكه من اللقطة، إنما كان يريد، بذلك، أن يثبت أن عرويته كاملة غير منقوصة، وأن كون أمه أمة غير عربية مما حدد مكانته الاجتماعية بين قومه، وهو مأسايف منه القاص الشعبي، بعد ذلك، عندما جعلهم يكشفون أن هذه الأم ابنة ملك الحبشة لا يقل من عرويته، ولا من مكانته الاجتماعية. والسفيرة، هنا، تنبع من أن السيرة جعلت عنترة ابناً لسيد من سادات القبيلة، من أم يجري في عروقه دم ملكي، ولكن ذلك لم يحمه من العبودية؛ مؤكدة بذلك أن الدليل أمر لا تحدده عوامل الورثة، وإنما يحدده سلوك الإنسان. وعلى ذلك، تصبح الفروسية، بما تمتلكه من قيم وما تفرضه من سلوك، سلاح عنترة الأول للحصول على الحرية واكتساب الدليل، وفقاً لتقاليد عصره؛ ومن ثم، لم يستسلم لموضع باعتباره عبداً، مفلساً له، وإنما كان إيجابياً في تغييره، مهما تكلف، في سبيل ذلك، من مشقة وعناء.

والسيرة، في جوهرها، تحكى حكاية إنسان فرضت عليه العبودية، فكان عليه أن يحرر نفسه، وتحرير الذات، هنا، يقتضي تحرير كل الذات المعاللة، ومن ثم، يقود هذا إلى انتصار الجماعة كلها، ثم الأمة بعد ذلك.. إنها، إذاً، سيرة تطلن أن البشر جميعاً سواء، بصرف النظر عن ألوان جلودهم

وأصبرهم العرقية، ومربطتهم الاجتماعية، فميلاد الإنسان، ويطبقه الاجتماعية، لا يمكن أن يبقا حالاً، دون أن يحقق ذاته وإنسانيته.

وتحفل السيرة، من أجل تأكيد هذا الجانب في شخصية عنتره، بالكثير من المواقف والتعبيرات التي توضح مدى بشاعة الظروف التي يتعرض لها عنتره، دون أن يكون له يد فيها. «فزهير بن جذيمة»، سيد بني عبس، يقول عنه: «إنه حامية بني عبس»، ولكنه، مع ذلك، يعود ليقسم مرة أخرى: «لولا أنك عبد لأحقتك بنسبي وجملتك من جملة أولادي، لولا أن العرب تعاروني في كل حين».

وهكذا نرى مدى التناقض بين القول والفعل، والانفصال بين: ماهر كائن وما ينبغي أن يكون. فعنتره، ورغم أنه الفارس الأول الذي لا يشبهه فارس آخر، إلا أنه ما يزال عبداً، ومن ثم، يتحدد نصيبه من غنائم الحرب كنصيب العبد، لا الحر، فقد كانوا يخشون أن يسلطوه نصيبه كاملاً حتى لا يقل: «قسموا لابن الأمة مثل ابن الحرة».

ولم يكن حرمان عنتره من حقوقه، باعتباره إنساناً حراً، أو فارساً متميزاً، متصوراً، فقط، على عدم مساواته اقتصادياً بغيره ممن عدهم مجتمعهم أحراراً؛ بل تجاوز ذلك، أيضاً، إلى عدم مساواته إحصائياً؛ وعلى ذلك، حرم من حقه في أن يحب وأن يعترف بهذا الحب. وكان الجماعة، عندما صنفته عبداً، خلعت عنه كل الصفات الإنسانية، شكلاً ومضموناً. وهكذا تتحول القضية الفردية الخاصة لكي تصبح قضية إنسانية عامة؛ قضية الإنسان المضطهد اجتماعياً، ويصبح النضال من أجل هذه القضية - التي تتمحور فيها الفواصل بين الخاص والعام - موضوع الصراع بعد ذلك؛ ومن ثم، كان من الطبيعي أن يثور عنتره على هذا الوضع الجائر، وأن يخاطب قومه باللغة التي يفهمونها، وكان التحدي للنفسى الذي يواجهه: هل يرفع سيفه في وجههم، أم يفصل عنهم ويتركهم؟ ولم يكن أي الحلين مرضياً؛ باعتباره فارساً عاشقاً، وذلك أن الرباط الذي يربطه بقومه أقوى من كل الروابط العرقية، إنه حبه لابنة عمه صيلة التي رأى أبوها الاعتراف به أو بحبهما، ومن ثم، يرتبط تحقيق الحب بتحقيق الحرية، فلا يفصل أحدهما عن الآخر. ويصبح الحب، هذا عاملاً من عوامل الاتحاد والتوحد مع الجماعة، وكان هذا الحب الفردي رمزاً لحب الجماعة، وما مثله من قيم ملئ ينبغي أن تتحقق. وإن تتحقق هذه القيم الملئ، لثي تملأها علاقة الحب أيضاً، مالم يحرر عنتره ذاته، ومالم تعترف به الذات الجمعية التي تقف في وجهه؛ فالجماعة تأتي الاعتراف بحقه في

الحب، كما رفضت حقه في الحرية، حتى لا يتناول العبيد على سادتهم؛ لأن في ذلك إهانة لا يمكن تقبلها من جانب الجماعة التي تحتاج إلى فروسيته وشاعريته واقعيًا، ولكنها رسمياً لا تعترف به في للحالين.

هذا، يصل الصراع إلى ذروته. ومن ثم، يقرر عنتره الانسحاب مؤقتاً، لأن مواجهة الجماعة خسارة له والجماعة. إنه يستطيع أن يرغمهم، بقوة سيفه، على الاعتراف به، وتحقيق ما يريد، ولكن ذلك يعني أنه سيوجه سيفه إلى صدور قومه، وهذا أمر يرفضه الوجدان الشعبي؛ لأن ذلك يخل بالأساس الذي تبنى عليه العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية، وفقاً لما ينبغي أن يكون؛ هذه العلاقة التي تنحصر الوحدة والانتماء، للفرقة والانفصال، وهو ما عبر عنه عنتره بقوله: «ولم يكنوا غيبرلى وقومي لما أقيمت منهم أحداً، ثم يوجه حديثه إلى أبيه: «يا مولاى افعل بى ماتريد.. وأحكم على حكم الموالى على العبيد.. والعبد ما له غير مولا، إن أبعد أو أوثق.. وأنا أشهد على نفسى أنى من اليوم فصاعداً قد امتثلت لأمرى، ولا أقصر عن خدمتك، ولا أفارق رعى الجمال، ولا أركب جواداً، ولا أجرد حماماً، ولا أتعلق الشعر أبداً».

وتتعرض الجماعة لعدوان خارجي، ومن ثم، تحتاج إلى سيف عنتره؛ ولكن عنتره عبد، لا يمكن أنكر والفرد، وإنما يحسن الحلاب والصر، كما حدثت الجماعة وظائف أنراها؛ مفرقة، في ذلك، بين ما يجب على العبد وما يكون للحر. ويرغم ذلك، تشدد الحاجة إلى سيف عنتره، وتصبح أقوى من كل هذه الفروق المصطنعة، ومن ثم، تبدأ الجماعة في الضغط على شداد، لكي يعترف به ابناً له، ولكن شداداً يأبى الاستماع إلى لئام الجماعة، استجابةً لأنانية الذات الخاصة التي تعيش أسيرة تقاليد صحتها لحفاظ على مكانتها، متكررة في ذلك لإنسانيتها، ويظل شداد موقفه قائلاً: «من فعل هذا قبلى من الفرسان؟ أتريد أن تصم من قدرى بين السادات؟ وتبعلى بين التقاتل حديثاً إلى السمات؟، إن في الاعتراف بعنتره، وفقاً لمنطق شداد، «سنة قبيحة، وإفشاؤهما بين العرب فضيحة». ويكون رد الجماعة على شداد بلسان زهير بن جذيمة: «الرأى عدلى أن تمن هذه السنة في العرب وتبطلهم لك نيماً».

ويستمر شداد في عذابه، ويأثم المرفق؛ فالجماعة توشك أن تكهزم، والفرسان يصابون واحداً بعد الآخر. ويدور حوار بين شداد وأخيه قراد وعنتره، وهذا الحوار المبغى، الذي يصور ذلك الصراع، جدير بالتأمل؛ لما يحمله من دلالات.

.. مالك (لأخيه شداد بعد أن اشتد القتال وعم للخراب):

أين عبدك عنتره .. قلو كان معنا في هذا القتال لكان لنا حال غير هذا الحال.

.. شداد (لعنتره):

ألا ياعبد السوء، وأصاحب العقل الأزور، ألا تنظر ما حل ببنى عيس من الأعداء اللئام.

.. عنتره:

يا مولاي، ما الذي أصنع، لو أن يدي طائلة، لكنني لأعدائكم أنفع .. فإنه يمز على ما جرى، فإني لتي قوة أو عقلاً شديداً، لأبلغ بهما ما أريد، ولكني عبد من جملة العبيد، لا قدر لي ولا قيمة عند بني عيس الأماجد، فأريد أن أعيش أو أساق مع الغنمة، فكل من ملكني من السادات خدمته خدمة العبد السيد، في جميع ما يطلب مني أو يريد..

.. شداد (صارخاً):

ويلك يا بن الزنا .. لأى شئ عدم الاعتناء، أمجنون أنت؟!

.. عنتره:

يا مولاي وما الذي تريد؟! أرايت أحداً من السادات الأماجد يطلب النصر من العبيد، ويترك السادات المعدودين!!

.. شداد (في غيظ شديد):

احمل معنا على الأعداء، وكراً وأنت بعد اليوم حر.. قتال معنا اليوم، وأنا ألحقك بنسبي.. قد أقررت بأنك وئدى.

.. مالك:

يا بن أخى .. احمل على هؤلاء المدا.. وقد ألحقناك بالأنساب فخلص قومك من العذاب..

يا أبا الفارس أما ترى ابنة عمك شاق سوق الإماء .. إن اجتهدت وخلصتها من الدواب، لأكون لك عبداً، وهى لك أمة.

وبذلك، يتم الاعتراف - اضطراراً - بحقه في أن يكون إنساناً حراً، وأن يحقق حبه الذي رفضوه، ورفضوا صاحبه من قبل.

وتتحول الهزيمة إلى نصر عندما تسد الفجوة بين الذات الخاصة، التي تريد أن تتحرر وأن تقوم بدورها، وأن تؤكد مكانتها، وبين الذات العامة التي كانت تقف حائلاً دون ذلك كله.

ولكن الأمر- مع ذلك - لم يكن بهذه السهولة، فبسبب إرغام عنتره للتبعية على الاعتراف به، ظل هذا الاعتراف نظرياً، مرتبطاً بالموقف الذي استدعى ذلك، ولم يتحول إلى سلوك عملي تجاهه، فما لبث عمه أن نكز لوعده له بتزويجه من عبلة ابنته، وشرع في مراوغته، وتدهير المكائد له، وإثقاله بطلبات مستحيلة؛ لكي يجد مبرراً لعدم الوفاء بما وعد به.

وتطلب عبلة من عنتره أن يهرب بها من ظلم مجتمعها الذي لا يستحق سيفه ولا شاعريته، ولكنه بأبى ذلك برغم سهولته، ومعرفته بعدم قدرتهم على منعه؛ لأن هذا السلوك لا ينسجم وما تعلمه عبلة بالنسبة إليه. إن عبلة لم تعد المرأة، ولكنها تصبح الوجه الثاني للحرية، ورمزاً لتحقيق العدل، فزواجها منها معناه أنه استكمل حريته عملياً. وهو إن هرب بها كان معنى ذلك أنه ليس حراً، أو أنه يعترف بأنه لم يستكمل مقومات الحرية بعد؛ ذلك أن الحر لا يهرب وإنما يولج، ومن ثم، يقول عبارته الرائعة: (من أراد النفيس (عبلة: الحرية والعدل) خاطر النفيس (بالروح)).

وهكذا، يصبح على عنتره أن يواجه قومه مرة أخرى، فهو وإن كان قد أحرز المساواة من الناحية المعنوية، إلا أن لونه الأسود ظل حاجزاً بينه والآخرين، والعلامة التي تبصر عن أصل مختلف بطارده، ويمنعه من التواصل مع غيره. ولذلك، لم يتوقف هذا الفارس عن الشعور بالاختلاف والنقص؛ اختلاف في اللون، ونقص في المكانة الاجتماعية. هذا، كان لابد لمطرنة من أن يحقق ذاته بعمل لا يستطيعه غيره، لا لكي يستكمل مقومات الاعتراف به فحسب، ولكن لكي يثبت تفوقه وامتنازه غير المسبوقين؛ ومن ثم، راح يواجه الفرسان المشهورين بين القبائل الأخرى، وغرهم من الفرسان من كل الأجناس المعروفة للقاص آنذاك. ويصبح انتصاره على هؤلاء الفرسان خروجاً من الدائرة المحلية التقليدية الضيقة إلى الدائرة الأوسع، ومن ثم، يلقبه القاص بأنه فارس العرب والعجم والديلم والترك؛ وكأنه يجسد بذلك قيمة إنسانية لا تخص مجتمعاً بعينه.

ويحمل هذا الانتصار، ضمن ما يحمله من معانٍ، معنى الانتصار للقضايا الإنسانية التي يمثلها، ويتحول ليصبح رمزاً للتحرير، فيولج نهجه كثير من العبيد الذين استطاعوا أن

يحرروا أنفسهم، ثم يلتمسوا إليه بعد تحررهم، لكي يستكملوا معاً رسالتهم من أجل تحرير الآخرين.

ويكتسب تحرير الذات الخاصة، هذه معنى يتجاوز مجرد الحصول على الحرية الفردية، أو حرية الذين ينتمون إلى الجماعة أو القبيلة نفسها، ليصبح رسالة تطول على الفوارق الجنسية والعرقية والدينية، إذ يحارب عنصرية من أجل تحرير الإساءة اللائي لا يقطنن غروبسية أو شجاعا من أمثالهن من الرجال (غمرة القصص التي كانت تسمى صدمة الخيل وخوافة الليل) وتحرير المستعبدين جميعاً، دون تفرقة (مقري الوحش النصراني الذي بلغ من وقاه لعترة أن الفتاة بروجو في إحدى المعارك التي خاضوها معاً).

ويكتمل السيرة بأن يحقق عترة رسالته كما حددها الوجدان الشعبي، مؤكدة أن تحقيق الذات العامة وانتصارها، لا يمكن أن يتم، دون تحقيق الذات الخاصة للحرية المزيعة في مجتمعاتها، وأبطالها دورها الملوث بها في استحداث التكامل، وتأكيد المثل العليا التي لا بد منها لكي تتخلص الذات العامة في مواجهة عوامل القصور والهزيمة.

وإذا كانت سيرة عترة تحمل سرخة مبكرة عالية ضد العبودية والظلم والتفرقة بين البشر، واتخذت من عترة الرجل بطلاً، فإن هناك سيرة أخرى، هي سيرة الأميرة ذات الهمّة، أرسلت هي الأخرى سرخة مدوية من أجل تحرير المرأة العربية، ووضعها في مكانها اللائق بها، بعد أن انهارت مكانتها، في فترة عصيبة من التاريخ العربي، سيطر فيها غير العرب على الحياة العربية، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وكشّرت فيها الفتن وأشكال الصراع بين الفرق الدينية والسياسية والعرقية، مما أدى إلى هزيمة الذات العربية بعد ذلك. وقد عبرت السيرة عن هذا الوضع المردي على لسان أحد ملوك الروم إذ يقول: "لأن رأياً من رعاة الخنازير تعرفه من بلادنا لأخذ بلادهم لأن للفن سارت فيهم".

وتأتى هذه السيرة باعتبارها رد فعل لهذا الخطر الداخلي، الذي يمثل في الفقرة والانقسام وافتقاد الحرية والعدل، ولخطر آخر خارجي، يمثّل في الغزو العسكري الذي يهدد بفقدان الهوية، واستمرار الأوضاع الجائرة اجتماعياً وسياسياً.

ولقد كان اختيار امرأة لتكون الشخصية الرئيسية في هذه السيرة أمراً مقصوداً من جانب القاص الشعبي؛ ذلك أن هذا الاختيار، في حقيقته، يخدم أهدافاً صطنعية لا تقل أهمية عن الهدف الأساسي الذي تريد السيرة التأكيد عليه، ألا وهو الدفاع عن الذات العامة، سواء في الداخل أو في الخارج.

ولن تتمكن الذات العامة من مواجهة العدوان عليها، سواء كان داخلياً أو خارجياً، في الوقت الذي تعاني فيه الذات الخاصة من ضغوط قاسية، وأحياناً من الاضطهاد لأجل لها بتحملها؛ ومن هنا، كان اختيار الأميرة ذات الهمّة (فاطمة بنت مظلوم) المرأة، لكي تقوم بدور الذات الخاصة في مواجهة الذات العامة، رمزاً لإعاده، في تأييده أو إمكاناته، رمز آخر ذلك أنه يستطيع، من خلاله أن يعبر عن رأيه في المشكلة العامة الرئيسية، وهي حاجة الجماعة إلى الوحدة واستهلاك أسباب القوة لمواجهة الفساد الداخلي والعدوان الخارجي، كما يستطيع من خلاله أن يعبر عن رأيه في المشكلة الخاصة؛ وهي دور المرأة في المجتمع، ذلك أنها نحتت عن المشاركة في الحياة، وحلت محلها الجوارى اللاتي تحدت وظيفتهن في التصرية والترفيه عن الرجال، ومن ثم، اكتسبن مكانة كبيرة، وأصبح لهن دور كبير وخطير في هذه الذات العربية، والمير بها نحو الهزيمة.

وقد حدد هذا الوضع الجائر دور المرأة العربية، فجعلها عنصرًا سلبيًا وعرضًا عاطفًا على غير ما رسم الإسلام، وعلى خلاف ما يرجو الوجدان الشعبي الذي يربط المرأة دوراً فعالاً، لا يقل أهمية أو خطورة عن دور الرجل، إن لم يتفوق عليه في بعض الأحيان. فهي المسؤولة عن صيانة الحياة والحفاظ عليها، وهي شريكة، أيضاً، في صياغة الحياة وتحمل مسؤولياتها.. إنها الأم والزوجة والأخت والصديق، وهي رمز الوحدة والتجميع، وهي رمز اللؤا والتضحية أيضاً.

إن السيرة تقدم المرأة نموذجاً جاداً، تحترم نفسها، وتقدر أسرته، وتقدر رسالتها، وتعنى دورها، وقادرة على تحمل المسؤولية التي توكلها إليها الجماعة. وتتفق السير الشعبية جميعاً في التأكيد على هذا النموذج الإيجابي للمرأة، وكأنها، بذلك، ترد المرأة اعتبارها، وتقدم الصورة الحقيقية لها، كما تراها الذات العامة، وهي صورة مختلفة تمام الاختلاف عن بعض الصور التي رسمتها لها ألف ليلة وليلة.

وتؤكد هذه السيرة، على نحو خاص، حرية المرأة وإنسانيتها، وحقوقها الطبيعية، وترتفع بها من حدود الدور السلبي الذي أريد لها، في إطار ظروف تدهور حضاري فرض عليها قيوداً تحد من قدراتها، وتضعها من التعبير عن ذاتها، إلى دور إيجابي إنساني، لا يقل أهمية عن دور الرجل؛ بل إنها تصنف إليها صفات حرم الرجال، دليلاً، على أن تكون مرتبطة بهم كالشجاعة والفروسية، والجهاد في سبيل الدين، والتفقه في العلم، مؤكدة، بذلك، قضيتها الإنسانية التي تدافع عنها.

وهي التي عانت من الظلم كأشد ما تكون المعاناة. إنها نفث إلى جواره عندما يحتاج إلى نصرته، وعندما يكون الحق بجانبه، وتقف ضده إذا حاد عن الطريق، أو جاوز الحق والصواب. ولكن يؤكد القاص الشعبي أن هذا الخلق الذي تتصف به ذات الهمة، ليس نابعاً من عاطفة خاصة أو مشاعر صنيقة تجاه أيها، وإنما هو سلوك عام ينظم حياتها كلها، فقد جطها تفت المواقف نفسها مع الجميع، إذا احتاجوا إليها، أو التمسوا العون منها، فهي أم الجميع، تداوى الجرحى، وتخلو عليهم، وتقاسمهم حياتهم، وتساعدهم على حل مشكلاتهم؛ يدفعها إلى ذلك شعور غامر بالأوممة التي تتجاوز حدود الملاقة الخاصة بين الأم والأبن، لتصبح عطاءً غير محدود، وقيمة سلوكية إنسانية عليا. ولعل هذا هو ما هيأ لها أن تقوم بدور القائد في الدفاع عن اللشور الإسلامية في مواجهة عدوان الروم المتكرر؛ إذ تصبح هي عنصر التجميع، والانصهار، الذي يلتقي عنده وعليه الجميع؛ إذ يرون فيها الملأ، والتصميم، والقدرة أوصاً.

وعندما تصل السورة إلى هذا الجزء، يصبح لزاماً على الجماعة التي أساءت إليها، ودرت لها المكائد، وطاردتها هي وإبنها، وبذبتهم بعيداً عنها، أن تعيد إليها اعتبارها، وأن تعترف بها امرأة حرة، شريفة، وأن تقر بصحة نسب إبنها. وهكذا تكون قد حققت ذاتها داخل مجتمعا، واكتسبت احترام من أئانها، وأسأروا إليها. ولكنها في حقيقة الأمر لم تكن تسعى إلى تحقيق ذاتها، وتأكيد احترام الجماعة لها، باعتبارها حالة فردية فحسب، وإنما كانت تسعى، أوصاً، إلى تقديم نموذج هي للمرأة الحرة الشريفة، خلقاً وسلوكاً... نموذج يذمى للجماعة أن تحرص عليه، وأن تعمل على أن يوجد، وأن يحقق ذاته الحرة، بعيداً عن كل عوامل الإبطاء، وبعداً عن كل القيود التي تشل إرادة الإنسان، وتعطل قدراته وملكانه، وتجعله أسير ظروف ليست من صنعها، وتقاليدها لا تتفق مع الحياة كما أرادها الله، تعرف عليها الحرة، ويسودها العدل.

ويسير خط آخر مواز لهذا الخط في السورة؛ حيث تسعى ذات الهمة إلى تحقيق ذاتها بالدفاع، لا عن قضيتها الخاصة، أو قضية المرأة عامة فحسب؛ بل بالدفاع عن القضية العامة التي تواجه للجماعة كلها، وهي العدوان الخارجي. وتكاد للعناصر الأساسية، التي رأيناها في سورة عنقرة، تتكرر هنا أيضاً، مع اختلاف في طبيعة العصر، والعناصر الفرعية الأخرى، وطبيعة العدوان الخارجي. فكما فعل عنقرة، عندما حقق ذلك، فغاد قبيلته إلى النصر على أعدائها من القبائل الأخرى، كذلك فعلت ذات الهمة أوصاً، فقادتها أمها إلى

وتصور السيرة فاطمة - الأميرة ذات الهمة - مليحة لفيظ الرجال، لما تتمتع به من فروسية وشجاعة وعلم، حتى يصل الأمر إلى أن يحقد عليها ذوو قريلاها؛ إذ يرون في تميزها خطراً يهدد مصالحهم الضيقة، ومن ثم، كان لابد من قهرها عن طريق تزويجها من ابن عم لها، يقف على التقويض منها تماماً، ولا يتمتع بأدنى قدر من احترامها أو حبها، وتذكر السيرة، على لسان عمها، السبب الأساسي الذي يدفعهم إلى الإلحاح على إتمام هذا الزواج الذي ترفضه؛ «لأنها إذا صارت لولده انكسرت حرمتها، وقل نشاطها، ونهبت قوتها، وبانكسارها نبلغ نحن من أيها سائر الأغراض». ويكون رد فاطمة على هذا القهر الاجتماعي: «لمت أريد بعلًا إلا يسقى هذا، وتصر على أنها لن تتزوج إلا من يتصر عليها في مجال الفروسية، أو يهزها شجاعة وإقدام». إنها، في الحقيقة، تبحث عن ند لها، تحترمه كما لابد أنه سيحترمها، إذا كان فارساً حقيقياً. ولكن الخليفة يشترك في التآمر عليها؛ لأنه يرى فيها تتصف به خطراً يهدد الأعراف التي حددت للمرأة دوراً معيناً يجعلها مجرد مفعلة حسية، لا كيان ولا وجود حقيقي لها.

وينتهي الأمر، عن طريق الخداع، بتزويجها من ابن عمها، وتمر - باعتبارها إنساناً يحترم ذاته وإنسانيته - بأزمة حادة؛ إذ تشعر بالهانة والإذلال اللذين فرضهما عليها نظام اجتماعي فاسد، ولكنها، مع ذلك، تتجاوز أزمها، فهي امرأة حرة تؤثر أن تموت على أن تخون زوجها، حتى ولو لم تكن تحبه.

وما تلبث أن تفيق من صدمة الزواج غير المكافئ الذي أرغمت عليه، حتى تنهم في شرفها، عندما جاء ولدها أسود اللون، وتصل للمساءة إلى ذروتها عندما تنصح بقتل الطفل الذي يظن أنه تداخ علاقة غير شرعية، ولكنها ترفض أن تبهر أن أو أن تضعف، برغم قسوة الظروف التي تواجهها وللظلم الواقع عليها؛ فتقرر أن تربي إبنها ليصبح فارساً يحقق معها، بعد ذلك، ما يبعد الأمور إلى نصابها الصحيح. وتظل فاطمة - ذات الهمة - إلى جانب إبنها ترعاه، وتأخذ بيده، وتعلمه، وتفت منه موقف العقل المدبر، والنصح الأمين، وتحميه من المناطرات التي يتعرض لها، حتى يتم لها ما تريد له من نصج وفطنة. وتصف السيرة ولدها الأمير عبد الوهاب، بعد أن استكمل مقومات الرجولة، بأنه أصبح: «فارس الإسلام، وليليل المشهور، وحامي اللشور، الأسد للوئاب، سيد بني كلاب». ولكن الأم لا تترك إبنها، حتى بعد أن اكتمل نضجه، فمنازال يحتاج إليها، حتى لا تتحول هذه القوة، التي أصبح يمتلكها، بفنسل ما قامت به نحوه، إلى قوة غاشمة، أو قدرة ظالمة،

إلا بالتكامل بين المرأة والرجل معاً، على قدم المساواة، ودرن
تحيي لجدس على آخر.

وهكذا، تصل السيرة إلى تحقيق غاياتها من التركيز على
ضرورة احترام الذات الخاصة، وتمكينها من ممارسة حقها في
التعبير عن نفسها دون كبت أو قهر، وبدون إهدار لأميبتها؛
ومن ثم، تستطيع أن تتواصل وأن تتكامل مع الذات العامة،
وأن تؤدي الذات العامة وظائفها كما ينبغي لها، وكما تروج
الذات الخاصة أن تكون.

وتأتي السيرة الثانية، وهي سيرة الظاهر يبيبرس،
لتؤكد على مجموعة من القضايا التي لا تختلف في
مضمونها عما أرات السيرتان السابقتان التركيز
عليه؛ بل إنها تؤكد المضامين الرئيسية لهذه
القضايا من منظور مختلف؛ زماناً،
ومكاناً، وشخصاً.

إن سيرة عنترة تدور أحداثها في قلب الجزيرة العربية
أساساً، وفي مجتمع تنقلب عليه سمة القنبلة، في الفترة السابقة
على الإسلام، برغم أن القاص للشعبي أسنى على عنترة
صفات إسلامية كثيرة، وجعله يسدر، في سلوكه، عن قيم
الإسلام ومبادئه في كثير من أعماله، متجاوزاً، بذلك الحقيقة
التاريخية التي تؤكد أن عنترة لم يشهد الإسلام، وصورته
السيرة شاعرًا فارسيًا يحارب من أجل تأكيد ذاته، وإثبات
عريته التي تعني له وغيره، ممن عانوا الظلم والاستعباد،
الحرية، كما تعني تأكيد العدل والوحدة والانتصار للجماعة.

أما سيرة الأميرة ذات الهممة، فقد دارت أحداثها على
أطراف الجزيرة العربية في منطقة الغور الإسلامية الشمالية،
في فترة مليئة بالقلق والفنن، شهدت بدايات هزيمة الذات
العربية العامة، وتدهور الذات الخاصة، كرد فعل للتدهور
لحضاري العالم الذي بدأت بوارده تطل برأسها؛ نتيجة تسلط
غير العرب على تقاليد الأمور، وعلى مقدرات العرب، وابتعاد
العرب أنفسهم عن المصادر الأصلية التي كانت دعامة قوتهم،
والتي كانت تمثلها الفروسية بما تحمله من قيم نبيلة، وما يمثله
الإسلام من عدالة ومساواة، ومن قيم تعلى من شأن الإنسان؛
إذ تجعله خليفة لله في الأرض، كما اختارته - عن عمد -
البطل الرئيسي في السيرة، وعصير الربط والتجميع، امرأة
عربية حرة، قامت كغيرها من أجل الاعتراف بإنسانيتها،
وتأكيد ذاتها، وحاربت من أجل تحقيق إرادتها، متحدية بذلك،
كما تحدى عنترة من قبل، الظريف القاسية التي فرضت
عليهما أشكالاً من القهر والظلم المادي والمعنوي، لا تتفق

الانتصار على الروم، حين عجز الرجال عن تحمل تبعات
القيادة ومسؤولياتها؛ حيث وصفتها السيرة بأنها «نصف
الإسلام»، وأنها «كلما شاب رأسها لثد بأسها»، وتتهجى السيرة
بشرفها للجهاد في سبيل الإسلام، زاهدة في مباحج الحياة؛
«ماكنت ممن يرغب في للرجال، ولكلني تفرقت بخدمة ربي،
وما أركب الخيل لطلب الفخر، ولكن للجهاد في سبيل الله».
وتعطي السيرة الشعبية من هذا الموقف؛ ذلك أنه يلي حاجة
أساسية استشعرتها الذات العامة؛ ألا وهي الدفاع عن الإسلام
الذي يتجاوز حدود الدين، ليمثل الوطن أيضًا، كما يحقق
نموذجًا إيجابيًا للإنسان في هذه الفترة؛ ألا وهو نموذج لفارس
الذي لا يظلم من أمر الحياة، إلا القتال في سبيل ما يؤمن بأنه
حق. وتزداد المفارقة وضوحاً، عندما يحقق هذا للنموذج امرأة
لا رجل، كما تلخص، في بساطة شديدة، كل القضايا التي
تشغل بال المجتمع، سواء على مستوى الذات للفردية أو الذات
الجمعية.

وإذا كانت السيرة قد صورت ذات الهممة في صورة أقرب
ما تكون إلى صورة القديسين، بكل ما تنليه هذه الصورة من
معان، فإن ذلك لم يكن أمرًا غريباً، وإنما كان أمرًا مقصوداً
يلؤكد مكانة المرأة، وما يمكن أن تصل إليه من قوة ونقاء،
وتقنة على التحمل والاستغناء.

ولم تكف السيرة بأن ترسم هذه الصورة لذات الهممة
وحدها، من أجل تصديق الأهداف والمثل التي تنسبها؛ بل
رسمت إلى جانبها نماذج نسوية أخرى، عربية وغير عربية،
لا تقل شأنًا عن ذات الهممة، وتحقق الأهداف والمثل نفسها،
دوماً تحبز أو تعصب للمرأة العربية، وكأن السيرة تريد أن
تؤكد أن ما يسرى على ذات الهممة، المرأة العربية، يسرى،
أيضاً، على المرأة في كل زمان ومكان، وبرغم اختلاف
الجنس والدين، فالحرية والعدل، وقيم الشرف والذبل، ليست
وفقاً على جنس بعينه، أو دين بعينه.

ومما تلفت النظر في هذه السيرة، أنها، في تأكيدها على
دور المرأة، وانتصارها لها، والإعلاء من شأنها، لم تغفل دور
الرجل، ولم تنكره، ولم تفتعل تفوقاً نسوياً مزعوماً للمرأة
وحدها، وإنما جعلت للرجل دوراً لا يقل أهمية عن دور المرأة.
إن الأمير عبد الوهاب، ابن ذات الهممة، والأمير أبو محمد
البطل، يتومان بدورين بطوليين، ويساويان، إلى حد كبير،
مع ماقامات به ذات الهممة. ولا يحقق الانتصار الكامل، في
الحقيقة، إلا باشتراك الجميع؛ المرأة والرجل معاً، وبذلك تؤكد
السيرة سنة الحياة، وهي أن أهداف المجتمع لا يمكن تحقيقها،

بالقول حيناً في مثل هذا المثل: «ابن الحرام ياطلع قواص»، يامكاس، وبالفعل أحياناً أخرى في كثير من الثورات الداخلية التي تحكى عنها الكتب التي أرخت لتلك الفترة، والتي ووجهت بالتمتع الشديد. كما تحكى، في الوقت ذاته، موقف الذات العامة من العدو الخارجي، عندما أصبح ذلك العدو يهدد هذه الذات بأن تفقد هويتها، ووجودها، وهو ما يمثل سقوط الشام في أيدي الصليبيين، ويقداد تحت سداك خيل المغول. ولم يعد هناك من أمل في رد هذا العدوان، والدفاع عن هذه الذات، إلا أن تهض مصر التي كانت تعاني أشد المعاناة من أوضاع داخلية فاسدة، وتهدور يوشك أن يمزق أوصالها، ويقضى على إرادتها، لكي تعود للذات العربية العامة اعتبارها، وإرادتها، ووجودها الإيجابي. وكان لابد، لكي يتحقق هذا الطلب الملح، أن تقوم الذات الخاصة – ويمثلها، هذا الظاهر ببيبرس، الحاكم المشهود الذي يستطيع أن يلبى حاجات الذات العامة – بدورها في تحقيق الاستقرار الداخلي والعدل الاجتماعي.

وقد أعلنت الصبورة من شأن الظاهر ببيبرس؛ لالتفاتاته إلى الإصلاح الداخلي، وتنبهه إلى أهمية القضاء على الفساد والانحلال بأشكاله المختلفة، فهو عندما يتولى السلطة، يشرع في تتبع رؤوس الشر ليقضي عليها، وأسباب الفساد والقرصنة ليقومها. ولم يكن هذا الهدف العظيم لتحقيق دون المشاركة الشعبية، أو في غيبة منها؛ بل كان لابد من وجود قوى، وتمثيل حقيقي للشعب صاحب المصلحة الحقيقية، أولاً وأخيراً.

وتأكيداً لهذه الحقيقة، تقدم السيرة شخصية مهمة، تلعب دوراً خلوياً إلى جانب الظاهر ببيبرس، في الكشف عن الأزمة التي تعاني منها الذات العامة والخاصة على السواء، من افتقاد الأمن والعدل، وإحساس بالضعف والفساد، وحسرة لما تناميته من شعور بالمهانة، ولذل، هذه الشخصية هي عثمان بن الحلي، ابن البلد المصري، الذي حذر وزير الملك الصالح ببيبرس منه قائلاً عنه: إنه رجل جبار لا يرحم، لا يهاني من الأكابر ولا من الأصاغر، يسرق وينهب، ولا يطوله أحد فكانه عفريت من عفاريت سليمان، وأن من الصواب اجتناب هذا الرجل، والابتعاد عنه، والحذر منه، فهو لا يؤمن، ولا يؤثق به.

وإذا دققنا النظر في هذه الشخصية لوجدناها رمزاً في الحقيقة إلى ما آل إليه حال المجتمع المصري، في تلك الفترة،

والحقق الإنسانية كما حملت بها الجماعة الشعبية، وسعت إلى تحقيقها، وتأكيدهما، انتصاراً لإنسانيتها. إن سيرة الظاهر ببيبرس تجعل الأحداث تدور في منطقة أخرى من العالم العربي الإسلامي، هي مصر، وتمتد منها إلى الشام وغيرها من المناطق القريبة، في فجرة مليئة بالفن، والفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي على الصعيد الداخلي، وحافلة بأشكال متعددة من المواجهة العسكرية والاجتماعية مع أعداء خارجيين، إبان الغزو المغولي، والحروب الصليبية. وتكمل هذه السيرة بطلها الرئيسي غير عربي للمرة الأولى والوحيدة في كل السير الشعبية، كما تجعل الذات العامة التي تسمى إلى تأكيد الذات الخاصة التي استطاعت أن تحقق النموذج والمثال الذي تنشده الذات العامة، لافقادها له، وحاجتها إليه؛ إذ تصور السيرة، قيما تصوره، حلماً بمجتمع مثالي يسوده الأمن، ويتمتع بالرفاهية، ويتحقق فيه العدل. وقد رأيت السيرة أن ذلك لا يمكن تحقيقه، إلا في وجود حاكم يتصف بصفات معينة، تجعله قادراً على تحويل هذا الحلم إلى واقع مادي ملموس، بمساعدة الناس وتأييدهم له.

وإذا كانت هذه السيرة قد ركزت على تصويرها لهذا المجتمع المنشود، وأسبغت في الحديث عنه، فهي لم تغفل ذلك حالمة حلماً من أحلام الليقطة، متجاهلة الواقع الذي تصدر عنه، وإنما عبرت عن افتقادها له بصورة سلبات المجتمع، ملتقطة أنماطاً متعددة من السلوك الخاص للعلاء، عذتها مسؤولة عما وصل إليه المجتمع من تدور وانحطاط في الفترة التي تحكى عنها.

والمعامل لهذه السيرة سيجد لها، في جزمها، ترسم للذات العامة، وللذات الخاصة، على السواء، أسلوب الخلاص والحرر، على أساس من العدل الاجتماعي والانتصار الكامل للذات الخاصة في الذات العامة، وللذات العامة في الذات الخاصة. الذات الخاصة التي يمثلها الحاكم الذي يعبر عن الناس، والذات العامة التي يمثلها الناس الذين يقفون وراء الحاكم، مساندون مؤيدين له، مادام يحقق ما كان مجرّ حقيقياً عن آمالهم في الحرية والعدل الذي يعنى للتقدم والازدهار، لأنه يعنى الاستقرار والأمن.

إن السيرة تحكى موقف الذات العامة من العدو الداخلي الذي يمثلته الواقع المرير؛ ذلك الواقع الذي ساد فيه للصوص، وقطاع الطريق، وأثل كاهل الناس بمضرائب باهظة لا قبل لهم بها، وجود مرتزقة لا هم لهم إلا إرهاب الناس، وإخضاعهم لتحقيق مصالح الطبقة الحاكمة من الغرياء الذين تحكروا في مصائر الناس وأقدارهم، مما جعلهم يعبرون عن سخطهم،

من فساد وفوضى وضباب للهدف، كما أن الأوصاف التي وصف بها علمان على لسان الوزير تدل على حقيقة خطيرة، وقفت منها السيرة موقفاً حاداً رافضاً، ألا وهي الانفصال الكامل بين الحاكم والشعب، وعزلة كل منهما عن الآخر، مما أدى إلى سوء فهم الأول للثاني، وعدم تقديره لمصادر قوته، وأسباب ضعفه. فعلمان ليس شريكاً بطبعه، أو فاسداً عن رغبة منه في الفساد، والدليل على ذلك أنه عندما يتآخى مع الظاهر بتغير دوره، ويتبدل حاله، ويصبح مساعده الأيمن في تحقيق الحلم المشترك، فهو لا يستطيع أن يهرم أمراً دون مشورته، وهو الذي يذخر شؤنه، ويساعده في مهامه الكثيرة، ويخلصه من المآزق التي يواجها.

ويصبح هذا التأخر رمزاً للكامل بين الحاكم والمحكوم، ولا عتداف للشعب بأن يبهرس قد أصبح واحداً من أبنائه، وليس حاكماً من هؤلاء العكام الذين سامره الخسف والهران، ومن ثم يضع يده في يد ببهرس، محققاً بذلك رغبة شعبية عميقة للمشاركة في الحكم، وأملأ قوياً في الإصلاح، وبداء مجتمع مثالي.

وقد عبرت السيرة عن كل ذلك، عندما جعلت علمان يبنى حارة مثالية، يعمرها بأرباب الحرف والصناعات، ويرسي فيها قواعد وتقاليد مثالية في البيع والشراء، والتعامل بين الناس، على أساس من الصدق والاحترام والتكامل والحب، مما جعل ببهرس يسعى إلى بناء حارات مماثلة، تسود فيها القيم المثلى التي يفقدونها الناس.

ولا يقتصر الإصلاح على محاولة إنشاء هذه المجتمعات المثالية الجديدة، لكن نموذجاً يحتذى، ولكن السيرة تجعل ببهرس وعلمان يطاردان الفساد وأثر أينما وجدا، ويظهران المجتمع من اللصوص والقوادين، وإذا بهما يكتشفان أن القاتم على أمن المجتمع هو رأس هؤلاء اللصوص، وأبى البلاء، وهو ما جبر عنه الشعب ساعداً في أحد أمثاله للشعبية: «حاميها حراميها»، ومن ثم يصبح ضرب هذه الرأس، بعد أن استطاعا أن يعرفا منه أسرار هؤلاء اللصوص وأسماهم، أمراً ضرورياً لكي تستقيم الأمور، ويحقق الأمن، ويسود العدل.

وتلح السيرة إلحاحاً شديداً على تأكيد هذا الجانب في شخصية ببهرس، وهو جانب انتصار للعدل ومقارنته للنظم، يعاونه في ذلك علمان بن العلي. فقد أمر ببهرس، مثلاً، أن تنقل على أعلامه عبارات من مثل: «لا ظلم بعد اليوم»، «لا أظلم من ظلم»، «الظلم إن دام دمر»، والعدل إن دام عمر». ولم تجعل السيرة هذا الجانب مرتبطاً بقوة السلطة أو الحكم، وإنما

جعلته جزءاً أصيلاً في شخصيته، وسمه رئيسية تميزه سلوكاً وخلقاً، دونما علاقة بمناصبه، أو القوة التي يمكن أن يستمدّها من هذه المناصب، مما يجعله قادراً على أن يفرض ما يريده. إن هذه القوة تنبع من داخله هو، ومن قناعته الشخصية، ومن ثم، يصبح المنصب، هنا، وسيلة فحسب لتحقيق الهدف، وكان السيرة تريد أن تقول: إن عدم وجود هذه القوة التي يتوحيها هذا المنصب المتميز، لن يغير من الأمر شيئاً، إذ إنه كان سيجد بدلاً يمينه على تحقيق ما يريد، معتمداً على قوته الذاتية، واقتناعه بالفضيلة التي يعمل من أجلها، ولذلك، ألّف الناس حوله، وأجمعوا على أحقته، وصلاحيته لقيادتهم، وحكمهم.

وهكذا يصبح وصوله إلى الحكم نتيجة لما بذله من جهد في خدمة الناس، وتاريخه الناصع معهم، وعن اقتخاب وتغويض شعبيين، ولم يتم على اغتصاب، أو قوة غاشمة، أو قهر.

إن الذات العامة، هنا، تريد أن تؤكد أمراً جوهرياً عدة أكتننا السيرة السابقة، وتصنف إليها أمراً أخرى تلقى وهوم هذه الذات، في ضوء ظروف جديدة لم تكن لها الأهمية نفسها في السيرة الأخرى.

من هذه الهوم الجديدة، مشكلة الحكم وعلاقة الحاكم بالشعب، وهنا، ترى الذات العامة، من خلال ماقدّمه السيرة من مفهوم للحكم والحاكم، أن الحكم ليس وراثية، ولكنه عمل دؤوب من أجل الناس ولصالحهم، وأنه اختيار من جانب هذه الذات، واستحقاق لذات خاصة، تجمع في سماتها وخصائصها وسلوكها كل ما ترجوه الذات العامة، من قيم الخير والعق والعدل. ولذلك، فإن ديمقراطية الحاكم أمر ضروري، مما يعني أن صفاته بالناس لابد أن تكون موصولة دائماً، ومستمرة أبداً، وهو مايمثله في هذه السيرة علاقة ببهرس (الحاكم) بعلمان بن النجلى (الناس).

وعندما تنتهي السيرة من تأكيد هذا اللقاء، والاندماج بين الذات العامة والذات الخاصة، ويتحقق، من ثم، حل المشكلة الداخلية، تنتقل بعد ذلك إلى مواجهة المشكلة الخارجية المتمثلة في العدوان المغرلي والصلوبي.

لقد تحقق العدل والأمن والامتنعار في الداخل، وتأكّدت وحدة أبناء المجتمع جميعاً، وعلى ذلك، يصبح المجتمع مهيباً للقيام بدوره في حماية نفسه.

ولطه مما يلفت النظر في هذه السيرة أنها لم تحفل بعروية الحاكم، قدر احتفالها بصفاته العامة، التي تجعله مهيباً للقيام بالدور المطلوب به، كما أشارنا إلى ذلك من قبل.

للهدف منها. فهذا «علمان بن الحبل المصري»، وجمال الدين شحة الشامى»، و«أبو بكر البطران المغربي»، وغيرهم. إن الذات العامة، هنا، لا تحفل بالانتماء العرقى إلى الذات الخاصة، قدر احتفالها ببقاء هذه الذات بدورها فى الدفاع عن الذات العامة، وحمايتها، والانتصار لها.

وهكذا، تتفق هذه السير جميعاً فى تأكيدها علاقة الذات العامة والذات الخاصة وتكاملهما معاً، باعتبار ذلك قضية أساسية، تتفرع عنها كل القضايا الأخرى التى تواجهها معاً. ويسعى كل منهما من جانبها من أجل الوصول إلى الكامل الذى يجعل العلم واقعاً تتحقق فيه القيم الإنسانية المثلى، قيم الحق والخير والعدل.

كما أنها، فى الوقت ذاته، ألغت الفوارق العرقية، وقدمت مفهومًا متقدمًا للعروبة، فلم تجعلها عروبة العرق أو الدم واللغة، وإنما ربطتها بموقف الإنسان من القضية الرئيسية التى تواجهها الذات العامة، وسلوكه إزاءها، وجهده فى حلها.

وكما أحست الذات العامة حاجتها إلى الوحدة، على المستوى الداخلى فى المجتمع المصرى، أحست بالحاجة نفسها، إن لم تكن أشد، على مستوى منطقة الصراع المتعددة من العراق شرقاً إلى المغرب غرباً، وعبرت عن ذلك بشكل بسيط للغاية، دونما تعقيد أو دخول فى مناقشات فلسفية حول أهمية هذه الوحدة أو ضرورتها، فجعلت معاونى يبرز فى تحقيق مهمته يظنون هذه الرقعة، رمزاً لهذه الوحدة، وتحقيقاً

المراجع

« سيرة عطلة، سيرة الأميرة ذات الهمه، سيرة الظاهر بيبرس. دراسات حول السيرة:

د. د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٣، مادة سيرة.

دفاع عن الفولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤.

الظاهر بيبرس، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٩.

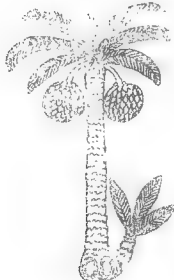
فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٤.

فاروق خورشيد ود. محمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت ١٩٨٠.

د. خديجة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمه، دراسة مقارنة.

عبد العزيز توفيق جاويد (ترجمة): حضارة الإسلام، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٣.

د. محمد رجب النجار: البطل فى السير الشعبية العربية، ملامحه وقضاياها الفنية، رسالة دكتوراه لم تطبع، جامعة القاهرة ١٩٦٣.



الآلهة الاناث

في الموروث الأمازيغي والشعري

قبل الإسلام

د. أحمد إسماعيل النعيمي

كثيرة هي الدراسات التي رصدت مكانة المرأة ودورها الفاعل في المجتمعات الإنسانية، عبر العصور التاريخية المختلفة بوصفها - أي المرأة - كائنًا بشريًا رديفًا للرجل في مجالات الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية والثقافية، وحتى العلمية، لاسيما في العصور الحديثة.

بكلمة موجزة، إن المرأة قد خضت بعناية الباحثين من منظور دورها التاريخي الواقعي المتباين السمات والملامح، والتأثير من مرحلة إلى أخرى، تبعًا لعوامل، تارة تسهم في فرض وجودها المؤثر، وتارة أخرى تقيد من طاقاتها ونشاطاتها وإمكاناتها في خدمة مجتمعيها.

ومن الجدير بالذكر، أن بعض الباحثين لم ينطلق في دراسته للمرأة من نظرة موضوعية بعد أن اتخذ الاستثناءات، التي تبرز المرأة كائنًا ضعيفًا أو مستلبًا أو مقهورًا، مسوغًا للحكم عليها، وتجاوز مكانتها، والتقليل من شأنها.

وحسبنا أن نقول: إن هذه النظرة القاصرة، لم تلق قبولاً لدى جمهور واسع؛ لا بسبب تعاطف هذا الجمهور مع المرأة، بقدر تيقنه من تعصب هؤلاء الباحثين على المرأة، ومجانبتهم الصواب فيما انتهوا إليه من أحكام ونتائج بحقها.

وإذ نطمئن إلى طبيعة تلك الدراسات المهمة بشخصية المرأة من تلك النواحي، فحري بنا أن نخرج على المرأة من زاوية نظر أخرى، تشكل استكمالاً لمعطيات دورها الواقعي في الحياة الإنسانية.

نظرة عارمة بالحياة، لا جماناً أو فراغاً، فضلاً عن سيادة عنصرين، أحدهما (نظري) يتصل بالاعتقاد بالقوى الغيبية المحركة في شؤون حياته، والآخر (عملي) يتجسد في الشاعرات والطقوس التي يوديتها مصحوبة بكلمات استرضاء لتلك القوى لغايات عدة.

وقد يوجه إلينا التساؤل الآتي: (كيف عرف الإنسان البدائي وجود نوعين من الآلهة (الذكورية والأنثوية)؟

وجوابنا عن مثل هذا التساؤل نلخصه بقولنا: إن وجود المرأة، وتخصصها بعملية التكاثر والإخصاب والامتلأ، أوحى له أن يكون مجتمع الآلهة على غرار وضعه في الطبيعة، من حيث إن هذا المجتمع هو الآخر يتولد ويتناقل ويتكاثر على شكله.

وماشوش (الثالوث الإلهي المقدس) في معظم حضارات الأمم القديمة، إلا أوضح دليل على هذا الاستنتاج، من منطلق أن مصدر تكون ذلك الثالوث هو الزواج الذي يتم بين الذكر والإناث من الآلهة، وشرقه هو ابن أو ابنة على غرار المجتمع الإنساني.

ومن أشهر أنواع الثالوث الإلهي المنبثق عن ذلك الزواج الأسطوري: الأسطورة المتطحة بـ(الشمس والقمر) بوصفهما إلهين قائمين بذاتهما، خلغ عليهما الإنسان صفات الأسرة البشرية وخصائصها من أب وأم وابن، بعد أن وقر في النفوس - في العصر القديم - «أن زواجاً يتم بين القمر والشمس، لاجتماعهما مرة في كل شهر. وعهد اتجاههما نحو الأرض»^(٨). ويبدو أن (الزهرة) كانت ثمرة ذلك الزواج، ليتشكل بذلك «الثالوث الإلهي الرئيسي»^(٩)، لا عند عرب الجاهلية فحسب، إنما كان هو نفسه في حضارات وادي الرافدين، ووادي النيل، واليونان مما يحمل على الاعتقاد «بانتقال هذا الشكل في دورة متصلة، في أساطير تلك الحضارات»^(١٠).

ويبدو أن ظاهرة (الثالوث الإلهي) وجدت في غير هذه الحضارات مع اختلاف مكوناته، إذ كان ثالث الصين المقدس هو: للشمس، السماء، الأرض، وثالث الهند يتجسد في (إله العاصفة والحرب، وإله النار، والظلام)^(١١).

إن هذه المجتمعات الأسطورية، حول الثالوث الإلهي، تفضي بنا إلى حقائق كثيرة، في مقدمتها: أن آلهة السماء هي أقدم أنواع الآلهة قبل أن تنزل منزلة البشر، وأن لآلهة السماء صلة بآلهة الأرض من حجارة وجبال وأشجار، بوصفها رموزاً معبرة عنها.

من منطلق أن هذا الفكر فرض وجوده طوال حقب زمنية عدة على المجتمع البشري منذ انبثاقه من عهود سحيقة في القدم، عندما كانت الآلهة العظام، في وعي الشعوب القديمة، هي المتحركة في المصائر، بعد أن خصت نفسها بالخلود، وقدرت الموت على البشرية، وماكان من المجتمع الإنساني إلا أن يفرغ إليها في الخطوب والكوارث مستعيناً بها لدرء الشر واكتساب الخير، وتبديد المخاوف والقلق، من خلال أداء طقوس وشعائر تتلى فيها كلمات مطروقة، هي جوهر مفهوم الأسطورة^(١٢) المأخوذة عن الأصل اليوناني (Mythos) أو مايسر عنه الأوروبيون بـ (الميثولوجيا) وهي نفسها (Myth)، والمعنى الشيء المنطوق، والعلاقة بين هاتين الكلمتين وكلمة (Mouth)، أي فم، واضحة.

ولأننا على ذلك، من كون لفظة أسطورة تقابلها في كثير من اللغات الأجنبية كلمتا (Myth) أو (Mythos)^(١٣).

وذلك أيضاً، مايفسر لنا دواصي تعريف (رولان بارت) للأسطورة بـ «الكلمة»^(١٤)، والأساطير بـ(أباطيل) بدلالاتها اللغوية وللدينية في رأى علماء العرب^(١٥).

ويمكن القول بأن الأسطورة، في طورها الأول، هي الكلام المنطوق المقدر بالشعائر والطقوس، قبل أن تتحول إلى قصة تقليدية حول كائنات مافوق الطبيعة أو أعمال مافوق الطبيعة لكائنات حية أو غير حية، أو أدوات جامدة معروضة في شكل قصصي، تكون فيه فعاليات الكون قد صورت بوصفها تصرفات كائنات شخصية، كما جسدت قوى الطبيعة وعناصرها باعتبارها آلهة وعفاريت^(١٦).

وخلاصة القول، إن القاسم المشترك في كل أساطير العالم القديم هو وجود الآلهة والكائنات الخارقة، التي تؤدى دور الوسيط بين القوى العليا والخصوص المتجدة لها.

وأما بواعث تبلور المعتقد الأسطوري في الفكر الإنساني، فترجع إلى ثمرة جهود الإنسان البدائي في فهم طبيعة الكون؛ إذ كان مأهولة من مدمشات الكون وأعاجيبه، مما لم يستطع استيعابه علمياً، حمله أن يتوهم تفسيراً أو يخلق أصولاً وروائع يرتاح إليها تزيل حيرة نفسه^(١٧). أما امتدادها إلى وجود (الآلهة)، فقد انبثق من فكرة فحواها:

«إن الإنسان القديم كان يعزل إلى تصور العالم الخارجي على نحو شبيه بتصوره لذاته، ولما كانت فكرته عن ذاته أن له جسماً مادياً محسوساً يتحرك، وروحاً غير محسوسة تكن في الجسم، وتتحركه بإرادتها، فقد توهم أن مايحيط به من كائنات وأشياء على نفس صورته»^(١٨)، حتى غدت الدنيا في

معنى ذلك أن أشكال العبادة كانت تتكرر بين التجريد والتجسيم في آن واحد معززين، مثل هذا التصور، رأى المسعودى (ت ٣٤٦هـ) ساقه في معرض إشارته إلى تحول بعض الأمم من عبادة الكواكب إلى الأصنام؛ إذ يقول: «إن كل ما في هذا العالم إنما هو على قدر ماترجى به الكواكب، عن أمر الله، فعضوا وقرّبوا لها القربان لتغفهم فمكروا على ذلك دهرًا، فلما رأوا الكواكب تخفى بالنهار، أو في بعض أوقات الليل لما يعرض في الجو من السواثر أمرهم بعض من كان فيهم من حكمائهم أن يجعروا لها أصنامًا وتماثيل على صورها وأشكالها» (١١٦). وذلك بفقد التمثال أو الصنم أو الركن صورة محاكاة للإله نفسه، والتمثال - والحالة هذه - ليس إلا وسيلة قد يكون مصنوعًا من الخشب أو الذهب أو الفضة، ويكون على صور مختلفة أحيانًا (إنسان أو حيوان) ولكن لهم أن الإله يحضر في مكان ظهوره... عندما يدعوه فعل العبادة أمام التمثال إلى العلن فيه» (١١٧).

وقد قال المسعودى ذلك في إحدى قصص الخليفة، عندما ناب الإله عن الآلهة الأخرى، كما في هذا النص:

«وضع أجسادهم وفق رضاهم، فدخل الآلهة أجسادهم من كل نوع من الخشب، الحجر... واتخذوا لأنفسهم شكلًا، فهذه التماثيل إنما هيئت لتكون أمكنة (للآلهة) يتخذون فيها شكلًا تراه العين» (١١٨).

ونظير ذلك نجده عند عرب الجاهلية؛ إذ توزعت آلهتهم بين السماء والأرض، وقد جسدوا آلهتهم الأرضية في الأصنام والأوثان والجبال، وغيرها من مظاهر الطبيعة (الصامدة منها والمتحركة)، بوصفها رموزًا لتلك الأجرام السماوية المؤهلة؛ لأن الوثنيين ماديين في تفكيرهم، والموحدين روجيون، وما مزاجهم من «أنهم كانوا يسمعون من أجواف الأوثان ههمة» (١١٩)، إلا دليل على أن تلك الأصنام لم تعد لذاتها؛ إنما لأرواح الآلهة المنظمة التي حلت فيها.

والأهم من ذلك كله، أن (الشمس)، في ذلك اللالوثة الوثني المقدس، هي أقدم أنواع الآلهة الإناث، وقد وصفت بالألم العظمى المقدسة (١٢٠)، وقد سميت (الأمّة)، كما ينسب كل طفل إلى أمه (١٢١).

كما عرفت - ذات حمم، أي ذات الحرارة الشديدة، والحمى: الموضع الذي يحمى، ويخصص بالإله أو المعبود (١٢٢). وذلك يطابق مع شريعة العرب - الوثنية - في عبادتها باتخاذها صنمًا لها، ويبدأ خاصًا بسموه باسمها (١٢٣).

ومما يؤكد حقيقة أن الشمس (إلهة مؤنثة)، لا إلهًا ذكرًا - كما يرى أحد الباحثين (١٢٤)، قول القدماء: «إن الإلهة تأتيث إله، وإن الشمس سميت بها لأنها كانت تعبد» (١٢٥).

كما نعتت بـ (الإلامة أو الإلهة) فضلًا عن القسم بها؛ إذ كانت العرب تقول «لا ومجرى الآلهة، أو الإلهة يجعلها معرفة علمًا هي اسم شمس» (١٢٦).

وهذه التسمية، هي التي وردت ضمن قول مية بنت أم عتبة بن الحارث:

تروحنا من اللعناء عسصر

فأعجلنا الإلامة أن تؤوبها (١٢٧)

معززين ذلك بأن (القمر)، أحد أركان ذلك الثلاث الإلهي الرئيس، نعت بـ (كهل)، بمعنى: (كاهن). وكرجل كهل يصوره العرب، أحيانًا، كرايس القنبلة، والصفة الأخيرة تنزع إلى العصر الذهبي لعبادة الأفلاك، عندما كان أبو القنبلة هو إله القمر، فضلًا عن وصف الرجل بـ (البعل)، والزوج هو (البعل) والرب السيد وصاحب الكلمة (١٢٨). وكذلك، يتسنى لنا أن نمضي في رصد الطقوس والشعائر ومظاهر الفانيه والتقدّس والعبادة التي أحيطت بها الشمس من منظور الفكر الأسطوري المصق، في معطياته، مع الفكر الوثني.

ولعل أول إشارة تفصح عن أوهية (الشمس)، تلك المتعلقة بالبطل (جلجامش)، صاحب الملحمة المشهورة؛ إذ قيل إن معنى اسم جلجامش هو «بطل الشمس» (١٢٩)، وذلك يتسق مع الاعتقاد الذي كان سائدًا في عصر الأساطير من أن الأبطال آلهة سقطت، أو تجسيدات لقوى خارقة في الطبيعة كمنوره الشمس.

والبطل، بهذا التصور، يتجاوز الناس الماديين، لكونه شخصًا مقدسًا، والظن بأنه من سلالة الآلهة، أو أن الآلهة محاولة له (١٣٠)، حتى كان مصرعه مقتدرًا بحركة تلك الأفلاك المؤهلة المفصحة عن رد فعل لغضب الآلهة على مصرع كل من يمت بصلة إليها، وحتى تبدو «التوّل المرتبطة بالشمس - من هذا المنطلق - معادية، فالكسوف شر، وخرج ما يشبه الدخان منها لدى شروقها في الربيع نذير بغرق البلاد، وإذًا صمحت في مخازرها فمخاض العرب» (١٣١). ومثل هذه المعتقدات الأسطورية في بلاد وادي الرافدين، نرى ظلالها في المجتمع الجاهلي، الذي عبرت عن تصوراتها الخفايا في رثائها صخرًا في قولها:

فخر الشوامخ من قتلته

وزلزلت الأرض زلزالها

وزال الكوكب من فقهه

وجلت الشمس إجلالها (٢٨)

ومثل هذا الاعتقاد ساد في حضارات أخرى، من مطلق زعم فقهاء أن الظواهر كان ينظر إليها كأنها تجارب إنسانية، وأن التجارب الإنسانية فيها كأنها حوادث كونية، ولا بماذا نفس اعتقاد الإغريق أن حوادث الكون، وغيرها من ظواهر السماء، إنما هي نتائج لمصنوب الآلهة، وتقلب أدوارها على مصرع كل ذي شأن (٢٩).

ويبدو أن (الشمس) كانت إلهة معروفة، في شبه جزيرة العرب، وقد رمز لها بصم، أول من تسمى به (صبا بن يشجب)، وقد تعبد لها العرب الجوبيون والشماليون، كما أنها من الآلهة المعبودة عند بقية الساميين (٣٠).

وذكر ياقوت الحموي (٦٢٦هـ) أن قومًا من (عذرة) تعبدوا لصم وقال له: الشمس، فضلاً عن وجود هذا الصم عدد بني صم، وكانت تعبد بمراد كلها؛ ضربه، وضوم برعدي، وعكل، ويور. وأما سدنته، فكانوا من بني أوس بن مخاشن بن معاوية بن جوده بن أسيد بن عمرو بن صم، وقد قيل لها: الإلهة (٣١).

وفي رأى بعض الباحثين أن: اللات هي للشمس، وقد كانت عبادتها شائعة بين العرب الجوبيين والحجازيين، وتبدو هذه الصلة أو العلاقة بوجهها في قول العرب: إن ربكم يصصف باللات إبرد الطائف (٣٢). وما يتردد في أسمائهم: وهب اللات وعبد شمس، ونيل صفة الشانئ بين اللات والشمس، مؤشر آخر لأبعاد هذه الصلة؛ إذ يرى بروكلمان أن اللات هي الإلهة المعروفة في الطائف بالبرية أو السيدة التي شبهها هيرودس بأنها الفلك (٣٣).

ومن الأساطير التي نسجها عرب الجاهلية حول الشمس، زعمهم أنها لا تطلع من نفسها، حتى تعذبها الملائكة، وترغمها على الظهور صباح كل يوم، أي إن الشمس لا تطلع إلا وهي كارهة، وقالت لا أطلع على قوم يعبدوني من دون له، حتى تدفع وتجاد فقطع (٣٤). وقد أودع أحد شعراء جاهلية، وهو أمية بن أبي الصلت، تفاصيل هذه الأسطورة قوله:

شمس تطلع كل آخر ليلة

حمرء يصيح لونها يتورد

ليست بطالعة لهم في رسلها

إلا مممذبة وإلا تجلد

لا تستطيع أن تقصر ساعة

ويذلك تدأب يومها وتشرد (٣٥)

وفي معتقدات العرب الأسطورية حول الشمس، أن الغلام إذا أُنقر فرمى سنه في عين الشمس بسبائه وإيهامه، وقال أبوليني بها أحسن منها، أمن على أسنانه من المرح والفلج والذلل (٣٦). وذلك المعتقد الأسطوري تضمنته أشعار العرب باعتباره دليلاً على شيوعه بين عموم العرب، إذ يقول طرفة بن العبد:

بدلته الشمس من منيته

برداً أبيض مصقول الأشر (٣٧)

وقوله أيضاً:

سقته إياه الشمس إلا لثاته

أسف ولم تكدم عليه بائد (٣٨)

وإذا ما أردنا إبراز أوهية الشمس من حيث كونها رمزاً مانحاً للخصب والنماء، فحسبنا أن نمرج على تلك الآراء المفصحة عن رمزية المرأة في المقدمات الطليية - الغزبية في قصائد الشعراء الجاهليين، فهناك من يرى أن المرأة هي (الشمس) نفسها، وأن رحلتها إلى عودة، بل هي ترحل إلى يتابع الماء... وأن اللؤلؤ كان يرمز إلى ما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان، والشمس تمنح الخصب والنماء بحضورها، فلا بد ألا يأس أحد من عودتها بعد نزوحها، بكلمة أدق: إن رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس كل يوم... فالشمس معبودة الجاهليين مانحة للخصب (٣٩).

وهذه العلاقة بين الشمس والمرأة تبدو واضحة في تكرار الصور التي يتعبد الشعراء على تشبيه المرأة بالشمس فيها، لا من حيث إظهارها الواقعي، لأن مثل هذه العلاقة لا تشكل وشيجة بين الشمس والمرأة، إلا إذا ومنعت في إظهارها المجازي ذي الامتداد الأسطوري، فطالع، في هذا السياق قول لمرؤ القيس:

برهرة كالشمس في يوم صحوها

تضوء قظام البيت في ليلة الدجى (٤٠)

وقول سويد بن أبي كاهل:

تمنح المرأة وجهها صافياً

مثل قرن الشمس في الصحوا ارتفع

صافي اللون وطرفا ساجيا

أُكمل العنين مافيه قمع^(٤١)

وقول المرار بن مقلد التميمي:

صورة الشمس على صورتها

كلما تغرب شمس أو تذر^(٤٢)

فالنور أو الضياء هو القاسم المشترك في هذه النصوص، وهي تشبيهات على نواح مطوية لا مادية، فهي صفات إلهية تجمع وجه الشبه فيها بين الشمس والمرأة... فالنور هو المانع للخصب والذماء والحياة، ليكون معادلاً موضوعياً يكشف عن العقيدة الأسطورية فيما يتعلق بالانكسار الذي اختصت به الأم المقدسة، هي الشمس التي رمز لها بالأنثى القابلة للحمل، التي تحمل وعداً دائماً بتجديد الحياة واستمرارها، وذلك ما تنصص عنه تماثيل المرأة - في النسر القديم - مجسدة للخصوبة أو الأمومة^(٤٣).

ولم يكن الرمز عن الشمس (الإلهة) المعبودة بالمرأة شيئاً جديداً في الديانات الجاهلية، فقد فصلت ذلك الديانة السومرية في العراق من قبل، دون إغفال التحول الحاصل في الصور الدينية المحضة إلى قوالب فنية صرف، قد تخالف أحياناً النماذج القديمة، ولكنها في كثرتها وتكرارها تنزع إلى ارتباط النماذج العليا في الشعائر والأساطير القديمة^(٤٤).

ولابد أن نخرج - بعد حديثنا عن رمز الأم للمقدسة في الآلهة للشمس، على الآلهة الإناث التي استقرت رمزاً للحب والجمال، وأن الحب الذي نتحدث عنه هو المشق الذي سما عن أن يكون استهلاكاً جسدياً، بقدر ما كان انصهاراً روحياً؛ إنه الحب الطاهر الذي يوثق قلوب المحبين ويملأها غبطة، هذا الحب الذي قرأه التأمل الفكري والميل القلبي.

هذا الحب الذي كانت تغف وراءه إلهة أرضي المحبين أن يتخللوا عند معابدها، ويقدموا قربانهم طمأناً في نيل مرانهم من عطفها عليهم.

كانت الآلهة - بكلمة أخرى - هي البذوب والمصدر لكل الأشياء الخيرية - في الفكر الأسطوري - ولولاها ما عرف الإنسان معنى اللطف والجمالة والتعطف في الحياة الدنيوية على نحو ما تنصص لنا الديانة السومرية في (وصف عشترت) إلهة الحب والجمال، وتتل مأساتها في (نمز) أول مأساة في الحب الإلهي، الذي انعكست ظلاله في قصص كثير من العشاق المتجدين لها، والذين لا قرا الكثير من عطفها بوسعها حاكمة للعالم بقرة الحب الكلي، أو كانت عشترت الإلهة الأكثر

شعبية في بلاد بابل وآشور، وتحت اسم عشترت، كانت إحدى أعظم الإلهات الفيدقية، كما أوردت الكثير من مساهمات لأفرويت الإغريقية^(٤٥).

ويقال إن من أسماها (كيبيريا)، ثم (فيلوس) التي كانت لها مكانتها في الجمع الإلهي الروماني، ويقال إنها ولدت من صدفة كبيرة طفت على وجه البحر، وهناك تلقاها سرب من عرائس البحر فحملها في عناية وإجلال، وتوجه بها إلى كهوفه المرجانية، حيث شرع في إرضاعها وتربيتها، حتى إذا بلغت سن الرشد، وتم نضجها حملها السرب إلى رمال للشاطئ، ولم تكد فيلوس تمسها بأصابع قدميها الجميلتين، حتى سجد الكون جميعاً، وسحرت الكائنات كلها، وفي قصة ابنها (كروبيد) ما يبرز علاقة هذه الإلهة بالحب^(٤٦). وتبدو (الزهرة) إلهة الحب والجمال بلا منازع عند العرب، وهي، كما مر بنا، ثمة ذلك الزواج الصمالي الأسطوري بين القمر والشمس، ولذلك حظيت بالاحتفالية الأسطورية.

وقد ورد اسمها في النصوص العربية الجديرة (عشتر)، مما يسمح بردها إلى الإلهة (عشتر) عند البابليين، المرادفة لفيلوس عند اليونان الذين عمدوا إلى تصويرها، ونحت تماثيلها في أزياء ومواقف كثيرة، تمت كلها إلى الجمال والإغراء والإثارة الحسية والجنسية^(٤٧).

ويبدو أن (الزهرة) استقرت معبوداً في بلاد العرب، عرف باسم (المقة)، أي المعبدة، وذلك ما أفادنا به (الهمداني)، على أساس أن اسم الزهرة، في لغة حمير، يعنى بلقبه والمقة، ومعنى أن نعرف أن أصل (المق) لمع، وأن لغة حمير (يلق) والمعنى (الزهر)، وأن المقة بمعنى (سيدة) لا تتعد عن طبيعة وظيفة هذه الإلهة في الحب^(٤٨). حتى أن معنى (ومق) في المعجمات اللغوية هو: المعبدة والمودة؛ إذ جاء في أحد المعجمات: ومقة بلقبه ومعناً: أحبه، والتومق: التردد، والمقة: المعبدة، والهامع عرض من الزوار، ويقال: ومق بمق، بالكسر فيها، مقة، أي أحبه، فهو ومق، ويقال أيضاً: الوماق: المشق، والمعبدة لغير ربيية، والمشق محبة لربيية^(٤٩)، وقد ورد هذا المصطلح الذي يذرع بدلالته إلى آلهة الحب في قول بشامة بن اللند :

وحملت منها على نايها

خيالاً يوافي ونيلاً قليلاً

ونظرة ذي شجون وامق

إذا ما الركبائب جاوزن ميلاً^(٥٠)

وقبل الآخر:

إن الهلولة من تَمَل حديثه

فادفع فؤادك من حديث الوامق^(٥١)

وهناك من يرجح أن الدوار بوصفه شعيرة مقدسة، هو تعبير عن العلاقة الخفية بين دوار العذارى بالموضع المقدس من الصنم والحب وتذوره^(٥٢)، وذلك ما التمسه الباحثون في قول امرئ القيس:

فمن لنا سرب كأن نعاجة

عذارى: دوار في الملاء المذبول^(٥٣)

وتلمس هذه العلاقة في قول الحاضرة؛ إذ ترصد الشاعر المحب لقاء حبيبته يوم دراهم بآله الحب؛ إذ كان يحلم بإمكان الفوز بقلتها، كما يحلم القامر أن يدور القمر له:

أست سمية صرمت حبلى

ونأت وخالف شكلها شعلى

ورجاهم يوم الدوار كما

يرجو القامر نيل الفصل^(٥٤)

مخالفين بذلك من يرى أن الدوار كان حول (ود) لعة بسيطة، هي أن (ود)، كما وصف لنا (ابن الكثير)؛ كان مثال رجل كأظم مايكون من الرجال، قد خبر عليه حثان، مشرب بحلة، مرتد بأخرى، عليه سيف قد نقله، وقد تنكب قوساً، وبين يديه حرية فيها لواء، وفضة فيها نبل،^(٥٥).

وبذلك، يفور رمزاً لإله العرب، لا رمزاً للحب، أما (اللمعة) فكل القرائن تشير إلى أنه صنم لرمز سيدة الحب (الزهرة)، ودوار العذارى حوله هو من باب استعطاف هذه السيدة لتحقيق رغباتهن في الاقتران بمن يشقن من الرجال فضلاً عن مباركتها لملاقة الحب!

أما قصص الحب التي لم تكن تحظى بمباركة هذه (الإلهة)؛ لا سيما إذا استبعت أموراً شهوانية فاحشة، فلعلها سحل على الجيبين اللذين ارتضيا أن يفدو بهما منسفاً، وما قصة (إساف وثائلة)، إلا أوضع دليل على العاشقين اللذين لم يتمكنوا من ترويض النفس بقهر الشر، والطمع فيها، وهما في الكعبة، فسفها جبرين، ليتمت الناس بهما^(٥٦).

على ألا نأخذ الصلى الظاهري للنص الذي أورده لنا ابن الكثير في قوله: «فلما طال مكثهما وعبدت الأصنام عبدا معها... وكانوا يبحرون ويبحنون عندهما»^(٥٨)؛ لأن هذا

العلمى يصلى مسحة من القدسية على هذين الصنمين لذاتهما. بيد أن الحقيقة هي أن العرب كانت تؤدى شعائر حولهما، لا تتركها بهما، أو إقراراً بفطهما، إنما كانت تخاطب آلهة الحب من خلالهما، ألا يصيبهما ما أصاب (إساف وثائلة)، وأن ضحى الآلهة محببها، بركتها، ورضاه، وتستجيب لأدعيتهم، وتراتبيلهم، معززة ذلك بالتقاربين والهدايا. ونظير (إساف وثائلة) أجأ وسلمى، اللذان لعتهما العرب قبل لعة آلهة الحب، في قصة روثا المظان التاريخية والأدبية^(٥٩)، ليفدو (للجبلين) اللذين حملتا اسمي العاشقين عبرة لكل عاشقين يفرطان في علاقة الحب المقدسة. وبذلك، تبدو إلهة الحب في الفكر الأسطوري، سيدة تهب الحب لكل عاشقين تسيطر على حبهما العفة والإخلاص والحرمان والطهارة، لأنه حب يمثل انتصار الروح على الجسد، وهزيمة الشهوة الحيوانية.

وتلك هي الحالة الثابتة لملاقة الحب بهذه الإلهة (اللمعة) في ملحمة مفقودة الأصل، لم يبق إلا مدلولها الأسطوري والشعري واللغوي، فضلاً عن الاجتماعي والدينى. ومن هذا الباب، قيل إن (العزى) استقرت هي الأخرى رمزاً أرضياً لإلهة السماء (الزهرة)، «وكانت بواد من نخلة الشامية يقال له حراض»^(٦٠). وقد تباينت صورها، من صنم، إلى بيت، إلى شجرات، إلى حجر أبرش^(٦١)، ومع كل أشكالها، فهي إلهة نهجية في عقيدة العرب، للعادات الكثرة المتعلقة بعبادة (نجمة الصباح) عند البابليين وغيرهم، والموافقة للعادات التي انتشرت عند العرب في عبادة العزى، بوصفها ممثلة لفصل الشتاء في أسطورة تموز البابلية^(٦٢)، وذلك لما له نظير عند العرب، في قولهم: «إن ريمك يشتو بالعزى لحر تهامة»^(٦٣). وقد خصت قريش اللات والعزى ومادة الثالثة الأخرى بالتعظيم، وكانوا يقولون: بنات الله (عز وجل عن ذلك) وهن يشفن إليه^(٦٤)، حتى نزلت الآية الكريمة: «أفرأيتم لللات والعزى ومادة الثالثة الأخرى. أكرم الذكر وله الأثني. تلك إذا قسمة ضيزى. إن هي إلا أسماء سميتوهن أنتم وآبائكم ما أنزل الله بها من سلطان»^(٦٥).

وملما كان الحب منوطاً بالآلهة، كان قدر الموت كذلك منوطاً بها في الفكر الأسطوري، بعد استكثارها بالخلود لنفسها! ويأتى عدم ضمان حياة أفضل بعد الموت، أو فى الأقل مشابهة للحياة الدنيوية، فى مقدمة الدوافع التى جعلت الإنسان القديم يظن إلى الموت نظرة مشوبة بالكره والخوف والقلق، ويتطلع إلى نيل الخلود الذى كان حلاً يلوذ ذلك

الإنسان، ويسعى إلى تحقيقه من خلال أبطاله، ومعاونة الآلهة لهم، على نحو ما نطالع في ملحمة (جلجامش)، وهي تبين رغبة خالجت إنسان وادى الرافدين في للحصول على سر الخلود^(٦١).

ويبدو أن العالم الأسفل - تحديدًا - كان وراء رغبة الإنسان في الخلود، على أساس أنه مصدر تأتي منه الشياطين المؤذية، أو الأرواح الشريرة، والبيت الذى لايرجع منه من دخله، والبيت الذى حرم ساكنوه من التراب، وحيث التراب ملعاهم والطين قوتهم^(٦٢)، تلك ملامح العالم الأسفل فى تصور سكان وادى الرافدين، فلا جرم أن نحاشوه، ولتتمسوا الخلاص منه، أو التخفيف من وطأته عليهم بعد موتهم، فاتجهوا لهذه الغاية، إلى آلهتهم يتضرعون إليها، أن تعيدهم على مايشهدونه من أمان فى الموت وعالمة الأسفل على السواء.

وتكشف لنا النصوص الأثرية المكتشفة عن حقيقة أن الآلهة الإنانث من حاكمات العالم الأسفل، وفي مقدمتهن (إيريش - كيكال)، وهى الإلهة الرئيسية فى العالم الأسفل، وكانت تحكم معاونة عدد كبير من الآلهة الأخرى، والأتباع من صفار الآلهة، الذين كانوا مكلفين بتنفيذ أوامرها، وتحقيق رغباتها^(٦٣)، وللمقطع الأول من اسمها (إيريش) لفظ كدى يعنى، حرفيًا، (سيدة أو ملكة)... وبالنسبة إلى عبادة الآلهة (إيريش - كيكال) على الأرض، فكل ماظمه عنها أنها كانت فى مدينة (كوشى) بالمشاركة مع زوجها الإله (نوكان) فى معبده المسمى (أى - سلام) خلال العهد البابلي القديم^(٦٤).

ولعل اختيار الفكر الإنسانى لإلهة حاكمة للعالم الأسفل يحمل فى تضاعفه ما تنصف به الأئمة من رقة المشاعر، ورعاية الحين، وصاطفة الحب ما يعنى تخفيف وطأة ما سيلقيه رعاياها، لدى ارتحالهم إلى العالم الأسفل، ثم إن أسطورة (إيريش - كيكال) تعبر عن مكانة المرأة فى مجتمع بلاد وادى الرافدين القديم، وقد عبرت عن هذه المكانة، أيضاً، (بطة صيرى) التى كانت كاتبة للعالم الأسفل العظيم^(٦٥).

هذا بالنسبة إلى العالم الأسفل، أما (الموت) نفسه، فقد اختصت به - على ما يبدو - الآلهة (مامدات)، التى كان يتوجه إليها المتحدون البابليون بالترتيلة الغائلة:

مامداتو آلهة القدر والموت

ويأبها الروح المخيف وملك الموت

ويبدو أن (مناة) للجاملية هى (مامدات) البابلية نفسها ؛ لأن الدهر والقدر فى تصور العرب رجل، لامرأة - أما «مناة»

فهى - فى زعمهم - أنثى (ربة الموت)، رمزوا لها بصلم^(٦٦)، موضحة كان «على ساحل البحر من ناحية الشمال بقديد، تكعبد له الأوس والخزرج ومن دان يديهم من أهل يثرب»^(٦٧)، وفي رأى ابن الكلبي أنها من أقدم الأصنام، وأنها صخرة لهذيل وخزاعة^(٦٨).

ويبدو أن العرب كانوا يستمطون بها، فتأتى الأمطار لتغيث الناس^(٦٩)، وإذلك سموا الأمطار، على قلتها، «غيثاً وحياً من الحياة»^(٧٥)، وبذلك تبدو (مناة) متحكمة، فى زعمهم، فى معادلة الحياة والموت من كلا طرفيها؛ كما أن العلاقة بين المنية و(مناة) واضحة، فكثيراً ما وردت كلمة (المنيا) جمعاً فى قصائد الشعراء الجاهليين، كقول زهير بن ابن أبى سلمى فى مقلته:

فكفوا منيا بينهم ثم أصدروا

إلى كلب مستويل متوخم^(٧٦)

وقوله أيضاً:

رأيت المنيا خيط عشواء من تصب

شئته ومن تخطىء يعمر فيه رمم^(٧٧)

وقيل (المنون) هى المنية، كما فى قول أبى ذؤيب الهذلى:

أمن المنون وربها تتسرج

والدهر ليس بمعصب من يجرع

والذى يعطينا من هذا كله أن (مناة) أرست معالم توجهها بدلفية رد الفعل من حتمية الموت، مغرماً فى إطار الاستجداد بهذه الآلهة، ملتصعين منها إبعاد ما يكرهون من بؤس وشقاء، أو فرقة أو موت، زاعمين أن سعادة الإنسان وشقاءه متوقفتان على رضا هذه الآلهة أو سخطها.

وبذا لبعض المتشبهين بالحياة، أو المتوجسين من قدر الموت، أن يلجأ إلى وسطاء الآلهة من (الكهان أو الكولغن) يسألهم عن موعده موته على نحو ما نطالع فى سيرة (الزبابة)^(٧٨)، و(ربيعية بن نصر اللخمي)^(٨٠)، والشاعر (أفرون الغنصى)^(٨١)، بعد أن يقر فى نفوس الناس - قديماً - أن للكهنة قد خصتهم الآلهة بهبة اختراق الغيب، فصار يوسعهم للتدبؤ بوساطة عناصر عدة، وعلامات فال كحذرة، وتسخيرها لخدمتهم^(٨٢)، وتلك هى دراوى وجود الكهنة، ودلالة حرفة؛ حيث أطلق على الاتصال بالآلهة والأرواح (الكهانة)، ويقال لمن يقوم بذلك الكاهن أو الكهانة، فضلاً عن براعتهم فى فنون السحر^(٨٣).

وقد استقر في أذهان الكثيرين أن مع كل واحد من هؤلاء الكهنة رئيساً من الجن، أو شيطاناً يخبره بما غاب عنه، وأن الشياطين كانت تسترقق السمع، وتلقيه على ألسنة الكهنة، فيؤدون إلى الناس الأخبار، بحسب ما يريد إليهم^(٨٤).

ولم تكن (الكرهان) أقل شأناً من (الكهان)، بل يمكن القول إن العرب عبر تأريخهم - قبل الإسلام - نسبوا إلى الكرهان أخصائاً أعظم مما نسبوا إلى الكهان، وفي ذلك دليل على أن المرأة كانت في نظرهم جدية بأن تستغفى، وأن تكتب الغيوب، وأن يطاع نصيحها، وتكتب مشورتها^(٨٥).

ولم يكن علو المرأة في إطار زعامتها (الكهنوتية) مقصوراً على المجتمع الجاهلي؛ إذ تتطلع أخبار تفصح عن احتلالها هذه المكانة في المجتمعات القديمة، فقد كان (الآشوريون) يعطفون أن المرأة وحدها، تستطيع أن تفهم السحر وتمارسه، وأن تعرف الغيب وتكتبه به^(٨٦).

وفي بلاد وادي النيل نجد ذكراً لكاهنات، وخاصة في عبادة الإلهات، كالإلهة (هاتحور)، و(المعبودة نيت)^(٨٧). وفي اليونان كاهنات يمارسن عملهن بما له نظير في حضارات الأمم الأخرى^(٨٨).

وهسبنا أن ننتقي بعض أخبار (الكرهان) لتقويم القناعة بكفاءة النساء في الكهانة، ففي المظان أن (طريقة الكهانة) نسب إليها التنكب - (سول الهرم) بعد أن رأت في كهانتها أن سد مآرب سيخرب، وأذرت بذلك (عمرو بن حامر) الذي يقال له (مزنيقوا)، فباع أموله، وأرحل هو وقومه حتى انتهوا إلى مكة، وكانت (طريقة) معهم، ثم أصابته الحمى، فأشارت عليهم أن يفرقوا في جهات أخر، فأطاعوها^(٨٩).

ولم يقتصر وجود (الكرهان) على التنكب بالغيب، بل تعداه إلى احتكام العرب إليهن في الخصومات والمنازعات، كاحتكام عبد المطلب وقرين إلى كاهنة بني سعد (هذيم)، بشأن حفر بئر زمزم^(٩٠)، فضلاً عن التبيين بوجودهن في القتال، ففي أخبار (رقاش) الكهانة، وهي امرأة من طيء، أنها كانت تغزو، ويقيم الرجال بروجدها بيلهم، وهي الحقيقة التي سجلها أحد شعراء العرب في قوله:

كانت رقاش تقود جيشاً جحلاً

فصبت واجر بمن صبا أن يخيلاً^(٩١)

ولم تكن الكهانة تحي شياً دون امتلاكها الوسائل التي تجعل عملها، ولعل السجع كان أبرز هذه الوسائل، بوصفه أرفع مراتب الكهانة؛ لأن معنى السجع أخف من سائر الشغيات من

المرئيات والمسموعات، وتدل خفة المعنى على قرب ذلك الاتصال والإدراك والوحد فيه عن العجز بعض الشيء، حتى جعل للسجع مختصاً بالكهنة بمقتضى الإضافة، ورغم أن كثيراً من العرب كان يتعاطى السجع، إلا أن لسجع الكهنة دلالة خاصة متممة بالغموض واحتمال التأويل ليسلم للكاهن أو الكاهنة من التلم إذ أخطأ الناس في التأويل أو كذبت الحوادث والأيام ما يفهم من تلك الكهانات^(٩٢).

وكان سجع الكواهن - كسجع الكهان - يمتلك رئيساً موسيقياً ووقفاً جميلاً، فيؤثر في النفس، وتجذب موسيقاه قلوب السامعين، معززاً هذا السجع بكل أنواع القسم والتراويل، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قسمهن بالسما، والسماء، والارض، والهواء، والنور، والسماء، والظلمة، وبغير ذلك مما هو موجود في أخبارهن مما جعل سجعهن دينياً محضاً مغايراً لسجع غيرهم^(٩٣). زاعمت أن في هذه الأشياء قوى وأرواحاً خفية تفصح لهن عن الأمور الخافية، فضلاً عن استدلالهن بحركة الطيور، والحيوانات وأصواتها، وسائر أحوالها، مما اصطلح عليه تسمية (الزجر والعافية)، دون إغفال ممارستهن (طرق الحمى) بوصفه صنعة أخر من التنكب^(٩٤).

وخلاصة ما يمكن قوله إن الكواهن تعين على فهم فكرة الإنسان المبولة القادر على معرفة الحوادث المستقبلية، بعد أن وهبن أنفسهن للكهنة ومعادباها، حتى يحظين بهذه الميزة.

ومثلما تبوأَت المرأة الزعامة الكهنوتية، فقد تبوأَت، أيضاً، الزعامة الدنيوية؛ بل يمكن القول إنها جمعت بين الكهانة والملكة أو الأمر، قبل أن تستقل الكهانة فتصبح وظيفة قائمة بنفسها، ويكتل (الكهنة) في أداء المهام الدينية، وإقامة الاحتفالات والطقوس والشعائر في المعابد^(٩٥).

وكان الملوك - في التأريخ القديم - ومنهم ملوك العرب يحكمون بفضل دعاوى قدسية المولد، وقدسية الحكم، وفي هذا الشأن يقول (بروكلمان): «إن ملوك العرب كانوا آلهة انتصب بعض القبائل إليهم... وخلفوا ملوكاً ألهة أنفسهم»^(٩٦). ثم إن في لقب ملوك (سبا) ما يفصح عن ألوهية الملوك؛ إذ قيل إن معنى تنكبهم بـمكرب، يعنى المقدس، وأمير الكهنوت، والمغرب من الآلهة، أو الوسيط بين الآلهة والناس^(٩٧). فضلاً عن مزاعم الناس بشأن امتلاك الملوك بعض القوى السحرية التي تجعلهم قادرين على الاستعمار، وإخضاع الجن لهم، ومنع الخير والبركات^(٩٨). وعلى هذا الأساس، احتل الملوك منزلة سامية ذات إجلال وريبة وطاعة في النفوس، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، ومن هذه

المعتقدات التي ترسخت في شخصية الملوك، نستطلع أخبار النساء اللواتي تبرزن الملك في تاريخ العرب القديم، باندنين بـ (بلقمة) إحدى ملكات سبأ، ومعنى اسمها بلقة حمير (الزهرة)، وفي ذلك دليل على عمقها الأسطوري، إذا عرفنا أن هذا الكوكب السماوي كان من مؤلهات العرب المقدسة - كما مر بنا - وهناك من يذهب أن (بلقيس) هي بلقمة وفي سيرتها أنها ملكة كانت تستشير ذوي الرأي، ولا تستبد في حكمها، وكان شعبها يمدد الشمس (٩٩).

وهناك (الفارعة) التي حكمت سبأ وزيدان وحضرموت، والملكة (لميس) بنت أسعد التي يقول فيها علقمة بن ذي جدن:

ولميس مكنت في ذؤابة ناعط

يجبى إليها الخرج ساكن بربر (١٠٠)

وفي مملكة (تدمر)، تبرز الملكة (زنوبيا) واحدة من الشخصيات المهمة في تاريخ الشرق القديم، حتى قيل إنها إذا أملت على الناس حسبواها إلهة، وكانت على قدر كبير من الذكاء وسعة الحيلة، ومتمتعة بصفات المرأة المحاربة التي وقفت ضد الرومان في أرض تدمر العربية، مما حدا بهم إلى القضاء عليها، وأخذها أسيرة إلى روما، وبانتهائها حكمها، تفقد (تدمر) عظمتها وتكواري عن المسرح السياسي والحضاري (١٠١).

الهوامش ومصادرها:

- (١) انظر: الأسطورة، د. نبيلة إبراهيم، (الموسوعة الصغيرة - ٥٤). بغداد ١٩٧٩، ص ١٣ وما بعدها.
- (٢) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، د. أحمد كمال زكي، القاهرة ١٩٧٥، ص ٥٦.
- (٣) الأسطورة اليوم، رولان بارت، ترجمة حسن القرني (الموسوعة الصغيرة - ٣٤٥) بغداد ١٩٩٠، ص ٥.
- (٤) انظر البين، تحقيق د. مهدي المخرمي، ود. إبراهيم المسمراني، بغداد، ١٩٨٤: سطر ٧/٢١٠، جامع البيان (تفسير الطبري)، مصر ١٩٥٤، ص ٢٣١.
- (٥) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام أحمد إسماعيل النجدي، أطروحة دكتوراه، أجازتها كلية التربية / ابن رشد ١٩٩١، ص ٤١.
- (٦) انظر: الفصح الذهبي، جوس فريرز، ترجمة: أحمد أبو زيد، مصر ١٩٧١، ٤٣/١ وما بعدها.
- (٧) التفكير الفراني، د. نجيب إسكلندر، ود. رشدي قام منصور، القاهرة، ١٩٥٩: ص ٢٨ - ٢٠٢.
- (٨) التاريخ العربي القديم، ديفيد نيلان وآخرون، ترجمة د. فؤاد حسين، القاهرة ١٩٥٩، ص ٢٠٢.
- (٩) في طريق الميثولوجيا، محمود سليم الحوت، بيروت ١٩٧٩، ص ٩١.
- (١٠) انظر: التفسير الجلي الأسطورة، عدنان بن ذريل، دمشق ١٩٧٣، ص ٧٣.
- (١١) المصدر نفسه، ص ١٢١.
- (١٢) مرجع الذهب، المسمودي، مصر ١٩٥٦، ٢٣٦/٢.
- (١٣) ما قبل الفلسفة، هنري فراكفورت وآخرون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد ١٩٦٠، ص ٨١.
- (١٤) المصدر نفسه، ص ٨١.
- (١٥) الأصنام، ابن الكلبي، تحقيق أحمد زكي، القاهرة ١٩٦٥: ص ١٢ مع هامشها.

ونطالع في العنآن الأدبية والتأريخية نساء تبرزن زعامة في المجتمع القبلي، تستدل عليها من تسمية بعض القبائل بأسمائهن كـ خندق، وبجيلة، ومزينة، وجاملة، وعاملة، وغيرهن (١٠٢)، وفي ذلك مؤشر على أن المرأة كانت في الحياة الاجتماعية عزيزة عالية القدر، ذات شخصية، ورأي، وحرية، فحنلاً عن الخوارق والأعاجيب التي أحيطت ببعضهن، كـ (أم قرفة) التي ضربت العرب الملل بعزتها، فقالوا: «ألمع من أم قرفة»، وهي امرأة فزارية، كانت زوجة لملك بن خذفة بن بدر، وكان يطلق في بيتها خمسون سيفاً فارساً كلهم لها محرم، (١٠٣).

ومثل هذه النسوة تنبئن بآثار التأريخ العريق للمرأة التي تدوالت أخبارها من امتداد واقعي غير مرئي لعنق أسطوري متحمس، ومعنى ذلك أن للمرأة سقراً خالداً تروأت فيه مكاناً رقيقاً لم تكبره أختها المعاصرة أبداً، لاسيما من منظور الفكر الأسطوري الذي غدت فيه إلهة، أو من أشباهها، أو من أنبأها، أو وسيطة بين الآلهة والناس، أو ملكة، أو زعيمة أسبغت عليها، مظاهر للتأليه والتقدس، ناهيك عن مكانتها في مرحلتها الواقعية، وهي في الحالتين تؤدي وظائفها الطبيعية (أم - أخت - زوجة - أبنة - حبيبة)، فهي سجل حافل بالنشاط في بعدي الواقعي والأسطوري للمجتمع العربي في عصوره المتقدمة، بوجه خاص.

- (١٦) التأريخ العربي للقديم، ص ٢٠٢.
- (١٧) اللسان، ابن منظور، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: إلخ.
- (١٨) المفصل في تأريخ العرب، قبل الإسلام، بيروت ١٩٨٠، ٦/٣٠٠.
- (١٩) انظر: اللسان: شمس.
- (٢٠) معجم الأساطير، لطفى الخفاني، بغداد ١٩٩٠، (شمس) ١١٣/٢.
- (٢١) الأزمات والأمكنة، المرزوقي، حيدر آباد - الهند ١٣٣٢ هـ، ٢/٥٠.
- (٢٢) معجم البلدان، وقرت الحموي، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: الآفة.
- (٢٣) لسان: إلخ.
- (٢٤) انظر: لتأريخ العربي للقديم، ص ٢١٠.
- (٢٥) كلكامش، د. سامي الأحمد، بغداد ١٩٩٠، ص ٢٤.
- (٢٦) انظر: البطولة في الشعر العربي، د. شوقي ضوف (سلسلة أقرأ) العدد (٣٣١)، مصر ١٩٧٠، ص ٩.
- (٢٧) المعقنات اللدنية في العراق القديم، د. سامي الأحمد، بغداد ١٩٨٨، ص ٧٢.
- (٢٨) ديوان الخنساء، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٦٣، ص ١٢٢.
- (٢٩) مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة، طه باقر، بغداد ١٩٥٦، ٧/ ٥٦١.
- (٣٠) معجم الأساطير، لطفى الخفاني، شمس: ١١٣/٢.
- (٣١) انظر: معجم البلدان: (الآفة) و(شمس).
- (٣٢) أخبار مكة، للأزرقي، مكة المكرمة، ١٩٦٥: ١/١٣٦.
- (٣٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي، د. أحمد الحرفي، بيروت ١٩٦٢، ص ٣٨٧.
- (٣٤) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر ١٩٨٢، ١/ ٤٦٠.
- (٣٥) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق ودراسة، د. عبد الحميد السلي، دمشق ١٩٧٤: ق ١٠/ ص ٣٦٦.
- (٣٦) صبح الأحسن، للتفتشدي، القاهرة ١٩٦٣، ١/ ٤٠٧.
- (٣٧) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٥٣، ص ٥٢.
- (٣٨) شرح المعقنات السبع، للزوزني، بيروت ١٩٧٢، ص ٦٥.
- (٣٩) انظر: الصورة اللغوية في الشعر العربي، د. علي الجليل، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٧.
- (٤٠) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٧٧، ق ٧٩/ ص ٣٣١.
- (٤١) ديوان سويد بن أبي كاهل، تحقيق شاكر الماشور، البصرة ١٩٧٢: ق ١٠/ ص ٢٤.
- (٤٢) المصنوعات: الفضل المنبهي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، مصر ١٩٦٤، ق ١٦/ ص ٩٢.
- (٤٣) انظر: الصورة اللغوية في الشعر العربي، ص ٥٦ - ٥٧.
- (٤٤) المصدر نفسه، ص ٥٧.
- (٤٥) معجم الأساطير، (عشتار)، ٢/ ص ١٢٩.
- (٤٦) انظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشفة، بغداد ١٩٨٦، ٤٩/٢ - ٥٠.
- (٤٧) انظر: تأريخ العرب، فليبي متى وآخرين، بيروت ١٩٧٤، ٩٥ - ٩٦.
- (٤٨) تراث العرب في الأدب العربي - قبل الإسلام، د. عادل البستاني، مجلة آداب المستنصرية، العدد السابع ١٩٨٣ (مسئلة)، ص ٩٢.
- (٤٩) اللسان: ومق.
- (٥٠) شعر بشار بن الوليد، تحقيق عبد القادر عبد الجليل، مجلة المورد، العدد (١)، ١٩٧١، ص ٢١٦.
- (٥١) اللسان: ومق.
- (٥٢) انظر: رمز المرأة في أدب أيام العرب، د. عادل البستاني، مجلة آداب جامعة بغداد، العدد الثاني والعشرون، ١٩٧٨، ص ١٦٠.
- (٥٣) ديوان امرئ القيس، ق ١/ ص ٢٢.
- (٥٤) ديوان شعر الصادرة، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت ١٩٧٣، ق ٥/ ص ٨١.
- (٥٥) انظر: تراث العرب في الأدب العربي - قبل الإسلام، ص ٩٠.
- (٥٦) الأصنام، ص ٥٦.
- (٥٧) انظر: الصورة اللغوية، ابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، بيروت، د. ت، ١/ ص ٨٤.
- (٥٨) الأصنام، ص ٢٩.
- (٥٩) معجم البلدان، لمبا، وسلمي.
- (٦٠) الأصنام، ص ١٨.
- (٦١) انظر: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٣٨٩ - ٣٩٠.

- (٦٢) انظر: الأساطير والخرافات عند العرب، د. محمد عبد السعيد خان، بيروت ١٩٨١، ص ١٣٢.
- (٦٣) أخبار مكة، ١/ ١٢٦.
- (٦٤) الأصنام، ص ١٩.
- (٦٥) التجم، ١٩.
- (٦٦) انظر: لمعة كلثام، طه باقر، بغداد ١٩٧٠، ص ٢٢.
- (٦٧) المصدر نفسه، ص ١٠٤.
- (٦٨) عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة، نائل طون، بغداد ١٩٨٦، ص ١٨٨.
- (٦٩) المصدر نفسه، ص ١٩١.
- (٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٧٠.
- (٧١) الأساطير والخرافات عند العرب، ص ١٣٨.
- (٧٢) السيرة النبوية، ١/ ٨٧ - ٨٨.
- (٧٣) الأصنام، ص ١٤.
- (٧٤) مجمع الأساطير، ص ٢٠١/٢.
- (٧٥) المصدر الجاهلي، د. شوقي ضيف، مصر ١٩٨٢، ص ٢١.
- (٧٦) شرح السمقات الصبيح للزوزني، ص ١١٦.
- (٧٧) المصدر نفسه، ص ١١٨.
- (٧٨) ديوان الهذليين (شعر أبي ذؤيب) القاهرة ١٩٦٥، ١/ ص ٥١.
- (٧٩) انظر: الكامل في التاريخ، لابن الأثير، بيروت ١٩٦٥، ١/ ٣٤٩.
- (٨٠) انظر: السيرة النبوية، ١/ ١٥.
- (٨١) انظر: الشعر والشعراء، ١/ ٤١٩.
- (٨٢) المعتقدات الدينية في العراق القديم، د. سامي الأحمد، ص ٦٤.
- (٨٣) السفسل في تاريخ العرب - قبل الإسلام ١/ ١٥٥.
- (٨٤) انظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٨٥، ١/ ٢٨٩.
- (٨٥) المرأة في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمد المولى، مصر ١٩٧٧، ص ٤١١.
- (٨٦) المصدر نفسه، ص ٤١٢.
- (٨٧) مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة - حضارة وادي النيل، بغداد ١٩٥٦، ٢/ ٢٧٦.
- (٨٨) الأساطير - دراسة حضارية مقارنة، ص ١٠٦.
- (٨٩) انظر: الفوجان، وهب بن منبه، حيدر آباد، الهند، ١٩٦٢، ص ٣٦٥.
- (٩٠) انظر: السيرة النبوية: ١/ ١٣٥.
- (٩١) فصل السقال في شرح كتاب الأمثال، الزكري، تحقيق د. إسمان عباس ود. عبد الحميد عابدين، بيروت ١٩٧١، ص ٣٣٩.
- (٩٢) انظر: مقدمة ابن خلدون، تحقيق حجر عاصي، بيروت ١٩٨٣، ص ٧٢.
- (٩٣) انظر: إيمان العرب، الجبرسي، تحقيق محيي الدين الخطيب، ص ٣٢.
- (٩٤) انظر: بلوغ الأرب، الأوسى، مصر، د. ت، ٣/ ٣٠٧ وما بعدها.
- (٩٥) قصة الحضارة، ل. ديروانت، ترجمة محمد بدران، القاهرة ١٩٦٥، ٢/ ١٦١.
- (٩٦) تاريخ الشعوب الإسلامية، ص ٨، نقل عن كتاب: الأساطير - دراسة حضارية مقارنة، ص ٩٧.
- (٩٧) انظر: دراسات في تاريخ العرب - عصر ما قبل الإسلام، د. السيد عبد العزيز سالم، مصر ١٩٦٨، ص ١٥٨.
- (٩٨) انظر: الفصن للقبلي: ص ١٠٠، ص ٣٢٤.
- (٩٩) انظر: تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبري)، تحقيق محمد أبو الحسن إبراهيم، مصر ١٩٧٩، ١/ ٢٥٤.
- (١٠٠) شمس الطوم، نشرون سعيد الميموي، ص ٨، عن كتاب المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٥٣٠.
- (١٠١) انظر: أخبار (الزياد)، باتشاع وتنصيل، في دراسات تاريخ العرب، عصر ما قبل الإسلام، ص ٢٥٣ وما بعدها.
- (١٠٢) انظر: صبيح الأعشى، ١/ ٣٢٩ وما بعدها.
- (١٠٣) مجمع الأمثال، القزويني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت د. ت، ٢/ ٣٢٣.

الأصالة التقليدية

مصدر إلهام للحداثة

صفوت كمال

مدخل

يرتبط التراث الفني العربي الإسلامي بمقومات الحضارة العربية وفلسفتها، من حيث القدرة على إدراك المطلق، والاهتمام بالنظر التجريدي، في إدراك المحسوسات والخروج من النسبي إلى الكلي، في تحقيق وحدة تكاملية، وتعددية جمالية. كما يحرص هذا التراث الفني على الاهتمام بفنون الزخرفة الهندسية، وتشكيلات فنون النمنمة، من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال، وتواصل الوجود الفني بين الوحدات الزخرفية متنوعة الشكل، والموضوع، بهدف تحقيق بنية لانهائية من الأشكال والخطوط والألوان. كما تجمع تلك العلاقة بين عناصر متنوعة من الرؤى الفكرية والحسية، ترسخت في تكوينات فنية، وأساليب متميزة، تعطي هذا الفن - رغم تعدد مصادره، وتنوعات وظائفه - طابعاً متميزاً بين الفنون العالمية. سواء أكانت هذه العناصر من واقع البيئة العربية، أم من موروثاتها الحضارية التاريخية، أم من تراث الشعوب التي التقت معها الثقافة العربية، أو مما احتوته، أو تأثرت به هذه الثقافة العربية في مجالها الإسلامي من معطيات ثقافات الشعوب التي التقت معها، وتواصلت معها، وتداخلت مكونات ثقافتها التقليدية مع مفاهيم شائعة، قبل انتشار الإسلام، وتصورات أخرى غير إسلامية، مع مفاهيم وتصورات كونيتها المعقودة الإسلامية.

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات، وعرفت أن معظم ما يحيط به في هذا الكون، إنما ينطوي على جانبين؛ جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال،^(١، ٢)

* هذه الدراسة من أعمال اللجنة الدورية الأولى حول الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية، مع تركيز حول اتفاق تسمية المشروبات والزجاج المعشق، القاهرة (٣-٩ ديسمبر ١٩٩٥).

من هذا التدخل بين فنون ما قبل لتنتشر الإسلام، وعمليات الإبداع الفني، بعد انتشار الإسلام، تحقق تواجد في يحمل سمات خاصة، وترتبطت هذه السمات بانتساب هذا الإبداع الفني، إلى المعتقد الديني الإسلامي^(٣).

وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز، في أول نشأته، على العناصر المعمارية، والزخرفية، التي تتفق وروحانيته.. فخرجت معجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية، مع شيء من التباين اليسير، الذي جعله كل بيئة، وتختص به وتعليقه مواهب أهلها الموروثة، إنشاءً وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد^(٤).

لذلك، كان الفن الإسلامي يتميز بالانتشار اللامكاني، أي إنه لا يرتبط بقطاع جغرافي محدد^(٥)، مثل الفن المصري أو الهندي أو الإغريقي، حيث يرتبط الفن بمكان نشأته، ويتكامل فيه بشكل مباشر ببيئته، بما تحمل تلك البيئة من واقع جغرافي وطبيعي، أو تراث ثقافي يرتبط بمجموعة من المفاهيم والمعتقدات المحلية. فالفن الإسلامي هو فن يرتبط بنظر عقائدي، وروية جمالية خاصة، تخرج من إطار ما هو محدود ومكاني، إلى ما هو مجرد وإنساني في آن.

خصوصية الإبداع

يتميز الإبداع الفني الإسلامي بأنه يخلق من إطار الإحساس، إلى مجال الإدراك، يجمع في مكوناته خبرة من سبق، فيطلع إلى رؤية شمولية للوجود ككل، رؤية متميزة تحقق للتعبير الفني الإسلامي وجوداً ورسائل، ومواد خرجت به من إطار التقليد والمحاكاة لمظاهر الوجود ومكونات الحياة، إلى مجال الابتكار والتجديد، الذي يمبر كل منهما (الابتكار والتجديد) عن العلاقات الكاملة بين، وفي، الأشياء، مستخدماً الخط الهندسي والشكل المستوحى من الطبيعة حياءً، والحرف العربي في الكتابة أحياناً.. بوصفه زخرفاً تشكلياً، حتى أصبح تشيؤ الكلمة وتبسيدها في رموز حرفها، وأسلوب نطقها وتشكيل مقاطعها الصوتية، هو تحقيق فني لدلالة الكلمة في سابقها الفكري، وتكوينها التشكيلي، وليس في دلالتها اللغوية فحسب. باعتبار أن اللغة العربية لها قساستها من حيث إنها لغة القرآن... والقرآن، في ألفاظه ودلالات تلك الألفاظ، هو إعجاز في التعبير عن أسرار الوجود وقصة الحياة.

بل إن لفظ الجلالة، في حد ذاته، وتكوين خطوط تدريجه وتشكيل تلك الخطوط، يحمل من الحيوية والديمومة في مسار خطه، ما يشكل تكوينات متميزة في التعبير الفني المحسوس. بل يكون، في الوقت نفسه، نقطة تماس بين المطلق والمحدود،

وبين الذات في كليتها وذات الإنسان. كما أن استخدام النباتات والأغصان بأزهارها وثمارها، بما تحمل في خطوطها الانسيابية من تكوينات حية في تمثيل فني، وليس مجرد تصوير للطبيعة، بل هو توليف لجماليات الطبيعة في تحقيق جماليات الفن، بوصفه إبداعاً إنسانياً، يهدف إلى تحقيق جمالية مطلقة، تتماثل في وحدة تكاملية مع جماليات الخط العربي؛ لنتشأ، من خلال ذلك، عملية إبداعية خاصة، يلتقي فيها لخط المنقش من الطبيعة، مع الخط المبرع عن الفكر، في تحديد واضح للشخصية صاحبة هذا الإبداع؛ حيث يلتقي الفكر والوجدان، وتدخل الحاضر المحسوسة في تكوين تشكيل خاص ومتميز، بين فنون التشكيل الإنسانية وتواصل حيوية الإبداع الإنساني في أكثر من مكان، وفي حقب متتابعة من حقب الزمان، في وحدة تكاملية، يكون الظاهر هو الباطن، والباطن هو الظاهر، ويكون المتكامل وسيلة للتعبير عن اللامتكامل. ويحول الفن من وسيلة للتعبير، إلى وظيفة في التعبير، تؤكد حيوية الوجود الإنساني.

وتتحقق من خلال هذه الحيوية الإبداعية استمرارية ذات تقاليد ثابتة، وديناميكية يتدخل فيها المدرك مع ما هو ملموس. وتتقال من خلالها رؤى ذات طبيعة خاصة، تحدد أشكال التعبير عبر الأجيال، دونما جمود أو توقف. كما تتقال، أيضاً، عبر الثقافات المختلفة في حيوية وتدفق وعبر البلدان والثقافات، تمس وجدان الإنسان، تحفظ لتقديم أساليه، وتقدم الحديث منابع إلهام، ومصادر تعبير متعددة. ويظهر ذلك بشكل واضح ومباشر في فنون العمارة الإسلامية، وبخاصة فنون عمارة المساجد وفنون الزخرفة لدخل وخارج هذه العمارة، وبخاصة ما يمثل منها في فنون حفر الخشب وما تتميز به من فنون المشربيات أو المشرفيات.

النور من الداخل والخارج

سواء أكان لفظ المشربيات مرتبطاً بمكان وضع أواني شرب الماء في اللواذ المظلة على خارج البيت، أم بالنسبة إلى الشرفات التي تشرف على الطريق خارج البيت، أم كان ذلك موحياً، أيضاً، بظنون تعشيق الزجاج بالبحس، بحيث تغطي المشربيات ولبحات الزجاج المشعق تكوينات من الضوء والظل والألوان، تضمني على لدخل البيت تكوينات جمالية طوال النهار... تكوينات متحركة حية مع حركة الضوء، أم كانت تعبيراً جمالياً يبرز جماليات العمارة الإسلامية والعربية من الخارج، من خلال النور المشع من داخل البيت لأجل.

وفي كل من الرؤية من الداخل أو من الخارج، تحقق رؤية جمالية خاصة لانتوافر إلا مثل هذا الفن، الذي ارتبط بالثقافة العربية، في تكوين عناصره الأساسية، ووجداته الزخرفية.

أو دُلع، المشربة، كانت حلاً موفقاً للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج، وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس، فهي تملأ فتحة النافذة بمخمل الخشب الدقيق في شكل برامق مستديرة المقطع، تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن البرمق في تدرج لطيف. ويرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة. والملاحظ أن المساحة التي تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية، وذلك عوضاً عن تضاؤل الإنشاء والتهوية معاً. وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات، شأنها شأن شفافية لوحات الزواج المشق الملون وإنتفاع النوافذ، للضوء أن يسل عبها فيذيب وحشة الداخل بألغة الخارج ووجهه،^(٦).

وفي الواقع، إن ذلك يظهر إلى الآن، وبشكل واضح، في كثير من البيوت العربية الأثرية بالقاهرة، مثل بيت السدري وبيت السحيمي وبيت جمال الدين الذهبي وبيت الكتيتيه وبيت زيب خاتون. إلى غير ذلك من البيوت الأثرية للمتعددة في مصر والشام والعراق. وغير ذلك من فنون العمارة الإسلامية في شتى أنحاء المعمورة.

كما أن القمرات والشمسيات تعبر لأحد العناصر البارزة في المباني العربية والإسلامية، التي وظفها الفنان لإيجاد علاقة تجمع بين القيمة الجمالية والنفعية.

فإحدى وظائفها، منع الحشرات التي تتسلل من خارج المبني إلى داخله، وهي بهذا تحقق مبدأ أميناً يتعلق بحياة الإنسان، كما أنها ترشد كمّ الضوء الداخل إلى المكان، وتنعى الأتربة وهبات الهواء على مدار العام. وفي تخفف الأحمال على الأعمدة الحاملة للعقود. ومن هنا، يتضح أن لها قيمة وظيفية أساسية نفعية، إلى جانب قيمة جمالية تتصل بالإنشاء من جانب، وتتصل بالتصميم الداخلي للمكان من جانب آخر، غير مغفلة للجوانب الروحية بما تعطيه من سكونية وروحانية للمكان،^(٧).

تواصل فنّي

لم تتوقف التكوينات الفنية لعناصر الإبداع الفني عند حقبة معينة، أو تحدثت في مكان ما؛ بل سارت هذه التكوينات وصارت متواجدة دائماً، في دينامية التصوير الفني، وخبرات المصممين والفنانين، تتلاقى فيها خبرة الفنان الأصلي، في

للتعبيرات الفنية الأصيلة، وقدرات الفنان الحديث في استلهام عناصر هذا الإبداع، بمكوناته التاريخية، وعناصره الفكرية والمقننية في تحقيق رؤى جديدة، ومعاصرة، تبعاً لتجدد الأجيال وحيوية المصور في استلهام هذا التراث من جديد، في إبداع فني جديد، يتوافق مع مقتضيات الحياة، وتكنولوجيا العصر. وتضاعفت حركة استلهام التراث العربي، والفنون الإسلامية التقليدية، والصناعات الشعبية، وبخاصة فنون المشربة والزجاج المشق، في الربع الأخير من هذا القرن، وشاعت هذه الفنون التقليدية بحرفية صناعتها في فنون الزخرفة المعمارية، والديكور الداخلي في العمارة الحديثة، باعتبارها شكلاً من أشكال تأكيد الأصالة القومية، والتواصل بين الأجيال، وتأكيد الشخصية الإسلامية والقومية العربية في الأثاث والديكور الداخلي للبيوت الحديثة والعمارة الحديثة، سواء أكانت هذه العمارة ذات وظائف نفعية من بيوت للمعيشة وفنادق للمصايف، أم كانت ذات وظائف جمالية وجدانية في دور العبادة والأضرحة.

وفي الحقيقة، إن تكوينات فنون المشربة، أو مكونات فنون الزجاج المشق، هي ذات طابع جمالي خالص وخاص، رغم كونها فناً تطبيقية، ترتبط، أساساً، بالخبرة الحرفية في صناعة كل منها.

الإبداع والحرفة

إن التكوين التشكيلي لوحداث الخشب المخروط بأشكاله المختلفة، وكذلك للتكوين اللوني والزخرفي للوحدات الزجاج المشق، بما يتضمن كل منهما من تصاوير ووحدات هندسية، ورسوم نباتية، هذا التكوين هو في حد ذاته عملية فنية ترتبط بالعلاقة بين «الزخرف» و «الضوء»، وبين «اللون» و «الدور». وكل ذلك من خلال علاقة جدلية بين الخط واللون والضوء. وهي علاقة فنية مطلقة تتحقق من خلال العلاقة القائمة، بين الإبداع بوصفه فكرياً، وبين التنفيذ بوصفه عملاً. علاقة بين الفنان الابتكاري المصمم، وبين الصانع الحرفي المتخصص في تنفيذ هذا التكوين الفني، تنفيذاً دقيقاً طبعاً لرؤية الفنان، وبين الصانع الحرفي نفسه وحرفيته هو بوصفه صانعاً، فناناً، قد يتدخل بالإضافة والحذف، مهما بلغت نسبة ذلك في إنشاء العمل الفني، وصياغة هذا «الإبداع» صياغة دقيقة، من خلال خبرته التقليدية في تحقيق التصوير الفني في عملية تنفيذ «البناء الفني»، كما تخيله وحدده الفنان المبدع.. وكثيراً ما تتحقق عملية الإبداع الفني - بوصفه إبداعاً جمالياً في حد ذاته - من خلال عملية التنفيذ الحرفية، سواء أكان صاحب

الإبداع هو المفرد، أم كان الحرقى هو نفسه صاحب الإبداع، حينما يصدر إبداعه الفنى تلقائياً، من خلال معايشته للصورة والمادة موضوع حرقه.

وحيثما نتأمل جماليات هذا الفن، نجد له قواعده وقوومه التى تنبع من ذاته، ولكنها تتلقى فى النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن، بأنه تمجيد دقيق صادق عن فكر ووجدان الإنسان. لذلك، كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التى تحدد أشكال وأساليب فنونه.

وفى مجال الفكر والفن، وهما مظهرًا الحضارة، كانت الأصول، هى الشرط الوحيد للالزام لتحقيق الوجود التومى الجديد،^(٨).

هذه الفجوة الفنية فى تنفيذ الأعمال الفنية العربية الإسلامية فى فنون المشربية والزجاج العشق ليست عملاً تلقائياً، بقدر ما هى خبرة متوارثة، تتكامل مع غيرها من خبرات فنية وحرفية، لتصنع طابعاً متميزاً للحياة اليومية للإنسان العربى، وتضفى على مصطبات حضارته الثقافية والفنية والمادية طابعاً متميزاً، من خلال قدرات الإنسان على توظيف مصطبات بيئته، وفق احتياجاته الوجدانية والفكرية والمادية. وجلب ما قد يكون غير متوفر فى بيئته وتصنيعه، أو تعديله، وتحويله ليتوافق مع مقتضيات حياته، ويتألف مع ذوقه للعالم، طابعاً لما يريد^(٩).

وفى الحقيقة، إن دراسات الإنتاج الإبداعى ذات أهمية قصوى، قد تفوق أحياناً دراسات عمليات الإبداع؛ بل يمكن القول إن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنشائى، أو الإنشائى productive thinking مع إمكان الربط بين عملية الإبداع والإنتاج، باعتبار أن هذا الإنتاج هو السبك الوحيد الواضح لها، والوصل الإبداعى لا يتم فى فراغ ولا يمكن تصور وجود مبدع لا ينتمى إلى جماعة، لتحسن لبراعتها ونقوم من هبوطه،^(١٠).

وفى الواقع، إننا إذا نظرنا إلى بعض الأشكال الفنية بنظرة مجردة، وبرؤية فنية خالصة، إلى بعض القطع الفنية من الصناعات الشعبية، فإننا نجد تكوينات فنية رائعة، سواء من حيث التكوينات اللونية أو الوحدات الزخرفية، تكاد أن تكون عملاً فنياً خالصاً، وبدون اعتبار إلى وظيفتها فى الحياة، أو طبيعة مادتها، أو المستوى الثقافى أو الاجتماعى لمبدعيها، أو مجال استخدامها.

ونجد أن بعض هذه القطع الفنية، ذات الشكل الفنى الجمالى الخالص، تخرج من إطار مقاييس ومعايير النقد الفنى

إلى معايير ومقاييس من التقويم الجمالى البحت، بل قد نجد منها ما هو متماثل فى قيمته لتكوينات فنية، ذات قيمة جمالية تاريخية، تتميز بها المتاحف العالمية.

فالخبرة الفنية فى الإبداع الفنى الإسلامى بصفة عامة، والتراث الفنى العربى الإسلامى بصفة خاصة، هى خبرة فنية متوارثة فى تواصل ثقافى حى. هى خبرة فنية، ومهارة تقنية، توارثها الإنسان العربى، عبر حقب الزمان ليجعل من كل شيء حوله شيئاً نافلاً له قيمة فى الحياة، يتمتع به جماله وزينته وزخرفته.

ولقد أضفى للفنان المسلم، عبر تطور العصور، من خلال رؤيته الفنية لواقع الحياة، أضفى على ما يستخدمه، ويعايشه من أدوات تقنية، طابعاً فنياً، حدد طرز إبداعه الفنى، وسط طرز الإبداع الفنى الإنسانى. ولقد انتبه كثير من الفنانين للحدثين إلى ما تتركه فى الفنون الإسلامية من أصالة تقليدية، وحيوية إبداعية، وتكوينات جمالية، فاستلهم البعض منهم عناصر من هذا الإبداع فى أعمالهم الفنية المحدثة.

فأضفى القديم على الجديد أصالة، وكشف الحديث عن القيم للفنية، فيما توارثه أبناء المجتمع الإسلامى من رؤية فنية لواقع الحياة، وشغافية جماليات التراث. وقد برز ذلك بشكل واضح فى حياتنا المعاصرة فى فنون الطفر على الخشب، وفى تكوينات لشكال وألوان الزجاج المشقق بالجم.

حيوية التراث

وفى الحق، إن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه. هذا إلى أنه يقاس به مدى ثنوق المثقلى، ولهذا، كان الحكم على التوائع الفنية، مرده إلى ما عليه الفن من مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة أحياناً، وقد يصيب حيناً آخر،^(١١).

ولكن عصر قواعده وأساليبه التى يسلمها المجتمع فى تحديد أنماط كل فن ولتجاهاته، دون إغفال للاتجاهات التى خطها السلف، والأساليب التى توارثتها الأجيال، فكل زمان له لغته، ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنسانى رؤيتها وفلسفتها فى التعبير عن هذا الوجود. كما يتميز فن التصوير عند العرب بالرعى المتنامى لعالم الحياة اليومية ربما حملته لنا فنون الرسم والتزيين للكتب المخطوطة، وقد شكلت للمنمات طابعاً خاصاً فى فن التصوير تميز به الفن العربى^(١٢).

وتتلاقى فنون المشربية وتمشيق الخشب والزجاج المشقق، فى فلسفتها التعبيرية، مع المهارة الفنية للفنان العربى فى

فالألوان عنده، بخبرة صناعة الزجاج، وبخبرة العلم بدرجات الضوء وكثافته، تنوع هذه الألوان بتفاعلات تجعل الجمال الفني المرئي جلالين، جمالاً ظاهراً، وجمالاً كاملاً. وتجعل الشكل للظاهر متعدد الأشكال، من خلال العلاقات التي كونها بين لخط ولخط الآخر، وبين اللون واللون السفاري، وكذلك بين الخطوط والألوان.

وقد أمكن للفنان المسلم، صافي السريرة، أن ينفذ ببصيرته إلى عالم الكون الفني في مكونات المادة. وحينما استهدف الفنان العربي، بناء الأشكال الفنية على أسس هندسية، لم يفلح الشكل العام، الذي يتحقق في النهاية من هذا البناء الفني.

الأصالة والحداثة

حينما يتناول الفنان المعاصر موضوعات أو أشكالاً من التراث الإسلامي الفني، لتكون مصدر إلهام لتحريك عنصر الحداثة في مجال الفنون الإسلامية والمعاصرة، وبخاصة في ميدان تنمية المشربة، والزجاج المشق، فإنه من الضروري، والمهم في الوقت نفسه، أن يتدب الفنان المعاصر إلى الأسس الفكرية والعقائدية الكامنة خلف مظاهر هذا الإبداع الفني التقليدي المتوارث. على تنوع وتعدد التخصص الفني لكل فنان - وأن ينحيه، أيضاً، إلى البعد التاريخي والواقع البشري والجغرافي الذي أثمر هذه الأشكال والأساليب الفنية، وحدد وظائفها الجمالية، في استخدامها الفنية. فمن خلال تلك الآثار، نستطيع أن نستنبط للكثير من الحقائق التي أغفلها المؤرخون.

ولكن أروع ما تتركه فينا هذه الآثار هو الدعوة إلى العودة بهذا التراث، لا من أجل نقل أنماطه، وإنما من أجل الارتباط بهذا الخط الوجداني الذي امتد عبر مسافات من الزمان والمكان^(١٥).

ولا شك أن استلهام عناصر وموضوعات من التراث الإسلامي، على تنوع وتعدد موضوعات وعناصر هذا التراث بثرله الفني، هي عملية مهمة في تحقيق التواصل الثقافي وتناقل الخبرة وللشخصية الفنية بين الأجيال.

فاستلهام عناصر أو موضوعات من هذا التراث بأنماطه الثرية هو تحقيق لعملية نشر الوعي بثقافة الأمة الإسلامية، وتأكيد لمشاعر الانتماء في المجتمع الإسلامي ككل، في قطاعاته الجغرافية والاجتماعية والثقافية. كما أن استخدام عناصر من هذا التراث في أعمال محدثة، يعطي للحديث أصالة وبعداً تاريخياً، ويشرط أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة، ووسائله الفنية المتطورة، وتكنولوجياه

صياغة الكلمات، وصناعة الألمان، من حيث تكرار التنغيلة شعرًا والإيقاع في الموسيقى. كما تتميز زخارفه الموسيقية بحبورية الامتداد اللحني، وإن تكررت موقوفاتها، دون ملل، وفي صياغة مصقولة تتميز بالذقة والروعة مع الامتداد اللانهائي في تحقيق شفافية جمالية وإشراق إلى عالم لا مثله، يعتمد على مهارة مبدعيه، وحرفية ممارسه في تكوين موضوعاته وأشكاله لكي تكون، بصماتها للتميزة، ذلت طابع جمالي خاص يخرج من إطار المحاكاة والتصوير أو التقليد لما هو كائن إلى مجال التعبير عن المدرك الكامن فيما هو متشبه، وعن المدرك، أيضاً، غير المتشبه من خير وجمال وجلال، وذلك من خلال رؤية بصيرية وإدراك حديسي للأشياء، فيبعد عن جوانبه الوجود لا برأيه فحسب، وهو حينما يعبر عن ذلك يعبر بصير ومثابرة، مدرك قيمة الزمان والمكان في آن. والفنان للمعاري الإسلامي حينما يتعامل مع موضوع عمله في بناء المساجد مثلاً، يدرك قيمة الزمان بوصفه عاملاً أساسياً في توقيت الصلاة، كما يسعى بروية ثابتة وجهة المكان في تأدية الصلاة.

وهو حينما يتعامل مع الزمان - باعتباره توقيفاً - ومع المكان - بوصفه تحديداً - يتعامل معهما من خلال منظور يجمع بينهما في وحدة تكاملية، لا من حيث إنها قوتان متصارعتان دون ثالثة بينهما؛ بل باعتبار أنهما قوتان يتحقق بهما الوجود الآتي والمكاني للحياة، ولا باعتبارهما قوتين متصارعتين، لكن باعتبارهما أشكالاً من الوجود لها قوتها الثالثة أو كما يقول توفيق^(١٦)، إن الزمان والمكان يكونان هيكل كل الوجود الأساسية والتي يخضع لها كل الموجودات.

والوجود يعني أن يكون الشيء متجاذباً أي موجوداً في الزمان والمكان. وينطبق هذا على كل شيء في عالمنا. إن الزمان والمكان يمثلان قوى الوجود الكوني، بما في ذلك الوجود الإنساني، أي جسد الإنسان وعقله.. أما الزمن في الفكر العربي، فهو إدراك للتغير الحادث في الوجود^(١٧).

والمتأمل لأعمال المشربيات المتميزة في التراث الإسلامي، ولوحات الزجاج المشق التقليدية، يدرك مدى خبرة الفنان العربي والمسلم، في تحقيق هارمونية خاصة للضوء، تكشف عن وعيه بمفهوم الضوء والظل، وحركة الأرض حول الشمس، في تكوين أبعاد الضوء وكثافته، ودرجات ألوان الطيف، في تكوين لوحة يتناغم فيها كل لون مع الآخر، ليقوم بصلة الفني بناءً لونيًا له درجاته الخاصة، في حركة الكون الأدبية.

العملية المتقدمة، يعمل على تحقيق الخصائص القومية للتراث الفني الإسلامي، ومحافظة على روح أسالة هذا الإبداع الفني التقليدي، دون تشويه أو تزيف.

وأن يكون اقتباس الفنان الحديث لعناصر من هذا الإبداع الفني، هو اقتباس واع، ودراسة مضامين وأهداف ووظائف العمل التقليدي، ويحفظ طابعه الفني الخاص.

إن اقتباس العناصر التقليدية المتوارثة عبر حقب الزمان، والتي حافظ عليها الفنان المسلم بعامة، والعربي بخاصة، في تحقيق طابع فني متميز له، إن اقتباس هذه العناصر، بل الأشكال الفنية أو محاكاتها في أعمال محدثة، هو مجال رحب لكل فنان ينهل من منابعه، مما يروى ظمأه الفني في إبداع ما يؤكد شخصيته الفنية، وشخصية أمته التي ينتمي إليها.

كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة، أروجها حب عقيدته، ومذاتها الوفاء لأمنه. كما أن عملية الاستلهام تخضع، في حد ذاتها، لقدرات الفنان الخاصة في استلهام موضوع عمله من تراثه الإبداعي الفني.

وفي الحقيقة، إن «استقراء التاريخ والواقع والأثرات يكشف لنا عن أنماط عدة من مآثوراتنا وفنوننا لها اتصالها بأصول ثقافية تضرب في عمق التاريخ قروناً مديدة، بل إن عناصر ثقافية ظلت تتناول عبر الأجيال قد يتغير فيها الشكل، ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين. وقد ينزل الشكل محفوظاً، ولكن تتبدل الوظيفة» (١٦).

فالفنان المعاصر له مجاله الحرب، وحرية الكاملة في أن ينقل ما يريد، وفق ما يريد، من تراثه الإبداعي والثقافي إلى مجاله الإبداعي الحديث، بالأسلوب الذي يراه، وبالوسيلة التي يختارها... فالعمل الذي يبده هو عمل منسوب إليه، وليس مجهولاً لصاحبه، كما كان يحدث أحياناً في كثير من أشكال الإبداع الفني التقليدي، حيثما كان وجود اسم الفنان الإسلامي، وبخاصة العربي الملتزم للعمل الابتكاري، مجهولاً أو غير معروف. والعمل الفني الحديث الذي يحرص الفنان المعاصر على تأكيد وجوده به وفيه، وتحديد زمان إبداعه، وإبراز اسمه، بوصفه صاحب هذا الإبداع الابتكاري، رغم كونه، أحياناً، محاكياً لما قد يكون قد سبق إبداعه في زمان مضى، أو عصر انقضى، فإن هذا العمل الفني الحديث هو في النهاية منسوب إليه، ومعار تقييمه وتقويمه هو معيار فني خاص، بالإضافة إلى معيار آخر ومقياس معين، يحدد مدى اعتماده على مادة أصيلة في موضوع تعبيره والكشف

عن قدراته هو في إبراز جوانب الجمال في هذا العمل الأصلي الذي استخدمه من تراثه التقليدي.

ومسؤولية الفنان الذي يستلهم أو يقتبس عناصر أو موضوعات من التراث الفني التقليدي، لا بد أن تكون محددة، في مدى استخدامه هذه العناصر استخداماً جيداً أو سيحياً، تبعاً لوظيفتها الأساسية في هذا التراث، الذي يحمل من قيم للمجتمع العقائدية والجمالية كمّاً غير قليل... كما أنه من الضروري، بل الحتمي، أن يتعرف الفنان الحديث على معنى ودلالات ووظيفة وغايات الموضوعات التقليدية التي يستلهمها، أو يستخدمها، وبخاصة تلك التي لها قيمة تاريخية، علاوة على قيمتها الفنية. حتى لا يدفعه حماسه أو انفعاله الفني إلى استخدام عناصر وموضوعات من تراثه، في غير سياقها الأصلي، مما قد يقلل من قيمتها أو قد يفرض من دلالاتها، أو يفسد وظائفها ومكانتها الفنية في تاريخ الفن الإسلامي.

بل قد يتسبب هذا الاستخدام أو الاقتباس الخاطئ، رغم مهارته الفنية، في الإساءة إلى المجتمع صاحب هذا التراث، مع مراعاة أن كل عصر في الإبداع الفني الإسلامي بحاجة، والعربي بخاصة، مرتبط بخبره من أشكال الإبداع الفني، فالمشربيات ولوحات الزجاج المعشق مثلاً، لا يمكن لنا فصلها عن فنون العمارة الإسلامية والعربية ككل، ولا يمكن عزلها عن غيرها من أشكال الإبداع الفني التشكيلي في التراث الإسلامي من فنون التصوير أو التصوير أو صناعة الحلي والأسلحة، إلى غير ذلك من فنون الإبداع الفني الإسلامي التشكيلي. فكل مادة من مواد هذا الإبداع متصلة بغناها، رغم تميز كل منها بخصائص معينة.

لذلك كان من الأهمية بمكان، قبل اقتباس أو استلهام عناصر من هذا التراث في أعمال فنية محدثة، فرز العناصر الممكنة للموضوع التراثي، موضوع الاستلهام، وتحليل كل عنصر تحليلاً فنياً، ومعرفة وظيفته في سياقها الثقافي ومكونات عصره... ثم تحديد مجال استخدامه من جديد في بنية جديدة، دون إغفال لدلالاته ومضمونه، أو تفريقه من سياقها التاريخي الذي حدد، في الوقت نفسه، قيمته ومعايير الجمالية. مع مراعاة العوامل التكنيكية في تحقيق شكله العام. ثم يصوغ هذا العصر أو ذلك في بناء فني جديد، متوسلاً في ذلك، أحياناً، بالإمكانات التكنيكية الحديثة لتحقيق ما يريد، من خلال رؤية راعية لجماليات هذا العصر، ووظيفته وسياقه التاريخي.

إن استلهم مواد من التراث الفني للأمة في أعمال فنية محدثة ليس إحياءً للماضي، ولكنه تحقيق للواصل الثقافي والإبداعي بين ما كان وما يمكن أن يكون، بهدف تحقيق توازن ثقافي بين ما كان وما يجب أن يكون، في عصر يتميز بالحيوية والتدخل الثقافي في الخبرات الفنية والعلمية والاجتماعية، وفي أوجه النشاط الإنساني العالمي كافة^(١٨).

خاتمة

يكون «الور» مفهومًا متميزًا في بنية العمارة الإسلامية، كما بشكل - أيضًا - علاقة خاصة بين الشكل من «الخارج» وبين الشكل من «الداخل»، أي بين «الظاهر» و«الكامن»، في جدلية بين الزمان والمكان.

ويلعب «الصورة» و«اللون» دورًا مهمًا في تحقيق جمالية فنون الزخرفة المعمارية الإسلامية، وبخاصة في فنون المشربية ولزجاج العشق. لذلك، كان على الفنان المعاصر، لكي يحقق تواصله الفني مع تراثه التقليدي، دون ثنائية الصراع بين الأصالة والمداينة، أن يدرك مضمون هذا التراث وفلسفته، باعتبار أن الفن الإسلامي هو تعبير عن الوجود، وجود الإنسان والكون، وليس تصويرًا لهذا الوجود.

وأن يلتزم، في الوقت نفسه، إلى أن تعبيره الحديث هو تعبير عن القيم الجمالية الكامنة في هذا التراث والشاعية في أساليبه الفنية التقليدية، وليس محاكاة لها. وأن صله الإبداعي المعاصر هو، في وقعه الجمالي، امتداد ونمو لما كان، دون ازدواجية في التفكير، أو انقسام في التعبير عن هوية هذا الفن المرتبط بالفكر الإسلامي في إدراك مكونات الحياة والوجود.

وكما تحققت معرفة الفنان المعاصر - المعرفة الراجعة بقيم تراثه وضايات هذا التراث - مع مقدرة التقني في حرفة مادته، كلما استطاع أن يكشف عن حيوية هذا التراث، ومجالات جمالياته وتجلياته الفنية، في تواصل فني، بحيث تصبح الأصالة التقليدية [إلهامًا للحدثة].

بل إنني أفترض - كما ذكرت من قبل^(١٧) - أن من حق الفنان الحديث أن يتدخل بالتعديل والتبديل في صياغة ما يقتبسه، وليس ما يستلهم فحسب، بشرط أن يكون هذا التعديل أو التبديل، هو نتيجة خبرة فنية، وعلم متقن، واحتياجات ثقافية محدثة، تضفي على عمله سمات الحدثة، دون طمس للأصالة.

فالمعمل من بدايته إلى نهايته هو عمل جديد، وإبداع ابتكاري مسدود إلى صاحبه الحديث.

وتقديم النقد له هو تقييم أو تقويم يعتمد، أساسًا، على المعايير والمفاهيم الفنية الحديثة، ثم على مدى تناوله فنيًا للمادة المستلهم من التراث، وكذلك على مقدرة وإمكاناته في تطوير هذه المادة، شكلاً وموضوعاً، وتوظيفها فنيًا بأساليب حديثة، تتوافق وتطور العصر، بحيث يحفظ للإبداع القديم غايته، وأن يحقق بإبداعه حيوية متجددة للتراث القومي للأمة.

ومن المعروف أن مكونات الشكل العام للتراث تتغير وتكون وتتبدل على مر العصور. وهذا التغير أو النمو هو الذي يعطى لهذه الفنون حيويتها القومية وأصالتها التعبيرية، في تواصل ثقافي حي.

لذلك، فإن عملية التغير التي يمارسها الفنان هي حق مشروع، مادام هو نفسه متأكد من خبرته الفنية، وعلى إدراك عميق بطبيعة وتاريخ المادة التي يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها في عمله الحديث، مدركاً للوعية وتقنية هذا العمل وقيمه الفنية.

فالمعمل الفني الذي يقدمه هو عمل فني من إبداعه الفني الفردي، وأملك في اختيار قدرة الفنان على تحقيق ذلك، دون انقسام بين ما كان وما هو كائن، هو العمل نفسه. ولن يحميه من النقد الشديد أو الرضا التام لعله أن إبداعه الفني هذا هو استلهم لتراث الأمة؛ بل إن هذا التراث ببقية وغاياته هو الذي يمسد حكمه على عمله الفني الحديث. ولن يغفر له فصور إدراكه لشكل ومضمون أصالة تراثه.

الهوامش والمراجع تبعاً لورودها في الدراسة

(١) عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامي، شبابيك النقل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية بالقاهرة، المجلد ٢٤، ديسمبر

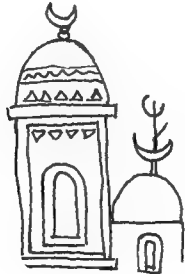
١٩٩١، ص ٨٥، ٩٢.

(٢) عبد العزيز مزروق، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٧، القاهرة، ١٩٧٤.

Titus Burckhardt, Art of Islam, Language and Meaning World of Islam Festival Trust, 1976.

(٣)

- (٤) ثروت عكاشة، القيمة الجمالية في العمارة الإسلامية، دار للمعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٩.
- (٥) انظر: Ernst J. Grube, The World of Islam, Paul Hamlyn, London, 1967.
- (٦) ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص ٩١، ٩٢.
- (٧) محمد زبيح، تكتولوجيا فن الزجاج، الألف كتاب، الثاني، عدد ١٦٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، ص ٦٤، ٦٥.
- (٨) عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص ١٧٣.
- (٩) راجع على سبيل المثال:
- أ. محمد علي عبدالله، الخزف الجبسي في الخليج، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، ط ١، الدوحة، ١٩٨٥.
- ب. عبد العزيز بن إبراهيم المصري، الحرف والصناعات في الحجاز في عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، ط ١، الدوحة، ١٩٨٥.
- (١٠) حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والنم، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص ٥٠، ص ١٩١.
- (١١) ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقدمات التحرير، أثر إسلامي، مصر، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٨.
- التصوير الإسلامي، الدين والحرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.
- (١٢) راجع: ريشارد ابتكهوارن، فن التصوير عند العرب، ترجمة وتحقيق، د. عيسى سلمان، وطبع طه التكريتي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.
- (١٣) Paul TILLICH, Theology of Culture, Oxford University Press, N.Y., 1962, P30.
- (١٤) صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الأساطير والتأثرات الشعبية، دراسة إثنولوجية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثاني، الكويت، ص ٢١١ - ٢٣٤.
- (١٥) د. عبد العزيز حميد، د. صلاح حسين العبيدي، الفنون العربية الإسلامية ووزارة التعليم والبحث العلمي، بغداد، ١٩٧٩، ص ٤.
- (١٦) صفوت كمال، التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي المصري، الفن للباحث، مجلة فصلية متخصصة، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٦٨، ص ٨٣.
- (١٧) صفوت كمال، استلهام عناصر من التكتولوجيا في الإبداع للفن الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، العدد ١٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير - مارس ١٩٨٧.
- (١٨) لا شك أن الجهود التي تبذلها وزارة الثقافة من خلال مراكز الحرف الشعبية في مصر قد أثمرت في دفع هذه الحرف الشعبية وتنمية مهارات أصحابها. كما أن الجهد المتميز للتكتور أسد نديم في معهد التخصص في فنون المشربة والحرف على الخشب، قد أعطى ثمرتها حيا لما يمكن أن يحققه الاهتمام بهذه الفنون من تواصل في بين التراث والمعاصرة، كما أن الدراسات الأكاديمية في الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة وخاصة في كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان قد كشفت الصلاء عن القيم الجمالية والفنية للفنون المشربة والزجاج المثلث والجص وتقدمت خبرات علمية وصقلية في أساليب تطوير هذا الفن التقليدي ليدرافق مع مقتضيات العصر وتطلعاته الطيبة، ومع غيرها من جهود متعددة تعكف حورية هذا التراث بأصالته الفنية.



حول تاريخ عالم.. الحكاية الشعبية

تأليف: فالترارود ثولر

: ماتيئاس ثولر

ترجمة: أحمد فاروق

«هذا، إن الحكاية الشعبية تعيد إنتاج نفسها من جديد باستمرار، مع مرور الزمن».

بهذه المقولة التي وضعها الأخوان جريم (ياكوب وفيلهلم جريم) في مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «حواديت الأطفال والبهوت»، عام ١٨١٢، اتخذ الأخوان جريم موقفاً ابتعدا به عن التفسيرات المتأخرة للحكاية الشعبية؛ بوصفها شكلاً غير متغير وجامد في إطار تقليدي. وبهذا، قدموا دراسة علمية للحكاية الشعبية وتاريخها: أين؟ وإلى أية نقطة زمنية ترجع

هي، بالتأكيد، فنتاج للاعتقاد الشعبي وتأملاته، وقواه وسلوكياته؛ حيث يحلم المرء لأنه لا يعلم، ويعتقد لأنه لا يرى، وفي نفوس كل الجموع وغير المتعلمين، يحدث شيء عظيم، لكتاب تاريخ البشر، والشعراء والفلاسفة. وقد سعى هرذر بنفسه إلى جمع الأغاني الشعبية، وصدرت في جزئين عامي ١٧٧٨، ١٧٧٩. هذا الجمع من الأغاني أخذ، فيما بعد، عنوان «أصوات الشعوب في أغانٍ»، وتبع ذلك صدور «بوق الصبي

وقد أشار يوهان جوتفريد هرذر، عام (١٧٧٧)، بالفعل، في مخطوطه عن التشابه بين فن الشعر الإنجليزي والألماني في العصر الوسيط، إلى مكانة الحكاية الشعبية في تاريخ الشعر: «الأقاريل الشعبية العامة، والحكاية الشعبية، والأساطير،

تراصل شجلة نشر كتاب «كان يا ما كان»، للتاريخ المصور للحكاية الشعبية للأخوين فوار، الذي بدأ ترجمته للمرحوم أحمد عامر.

العجيب، تكلمت برندان وأخيه فون أرنيم اللذين أرادوا إنتاج أفكار وقصص قومية أثناء السيادة النابليونية وأثناء الحرب. وقد انضم الأخوان جريم إلى كلا الصديقين لكي ينجزوا بما جمعه من حكايات شعبية إسهاماً في تأسيس الثقافة القومية.

وعلى كل، فقد تخطى الأخوان جريم، مع استمرارهم في عملهم مع الحكاية الشعبية بسرعة، الحدود التي وضعت للبرق العجيب، وحاولوا إيضاح مفهوم الحكاية الشعبية الذي كان ما يزال مائلاً. لقد ميزوه عن المقولات التي كان غالباً ما يخلط بها. (ويرغم ذلك نجد في حواديت الأطفال والبيوت أنواعاً أخرى مثل: التفراغات، وللحكم الملحية والأساطير والهزليات للشعبية).

وقد نهل الأخوان جريم من المقولات الشفاهية، مثلما نهلا من المقولات الكتابية في الكتب القديمة والأخبار المكتوبة. وقد ساندتهما الأصغقاء في ذلك، وأرسلوا إليهما الحكايات الشعبية التي دولوها. وبذلك، كان من الصعب الفصل بين المقولات الشفاهية والكتابية، وكان على الآخرين جريم خوض هذه التجربة بفلسفهما، فكانت أفضل رواية لديهما هي فيهمبينين Viehmannin، وكانت زوجة لصاحب أرض من حسن، ولكن أصولها ترجع إلى أسرة من الهوجونوت. ولقد تعرفت، في الطفولة، على مجموعة حكايات للفرنسي شارل بهرول من عصر لويس الرابع عشر، وقد أثرت هذه الحكايات من ثروتها الحكائية. ويدون أن يدركا ذلك، أقاما جسراً بين الحكاية الشعبية الأوروبية والألمانية.

يرمكس أدباء القرن الثامن عشر، الذين قبضوا على خيال الحكايات، وأعادوا تشكيلها وفقاً لزواتهم، تعامل الأخوان جريم مع الحكاية الشعبية بوصفها كياناً علمياً. لقد فكروا في جمع حكايات الأطفال والبيوت والمفالات، ولكنهم، في الوقت ذاته، أرادوا أن يقدموا مواداً لبحث الحكاية الشعبية. وهذا يحى الراية عن الآخرين بكل الصدق الممكن والتدوين، حيث يتعلق الأمر، هنا، بصدق وحقيقة، للمصنوعين.

وقد أشار الأخوان جريم إلى هذا في مقدمة الجزء الأول من حواديت الأطفال والبيوت: «فيما يتعلق بهذا المعنى (الصدق والحقيقة) لا يوجد في ألمانيا أي جمع للحكاية الشعبية. لقد استخدمت، على ما يبدو دائماً، لعمل حكايات أكبر من خلالها، وقد تم ملؤها وتغييرها بكل رضا».

ولكى يحققا الانتشار الأوسع لكتابتهما، وشرجهما، عن الحكاية الشعبية، قام فيلهلم جريم، الذي كان قاصداً موهوباً،

إسهامات أسلوبية فريدة لها طابع مميز، شكلت نمط حواديت الأخوين جريم.

وقد أثق بالجزء الثالث تطبيق على قام بتقدمه، معاً، الصالمان يوهانس بولكه البرابلي والتشيكي جيورج بوليفكا، وذلك بملون: «ملاحظات حول حواديت الأطفال والبيوت للأخوين جريم» (١٩١٣ - ١٩٢٧).

بدأ الأخوان جريم بحثهما عن أصل وفكرة، وأيضاً، إمكن تفسير الحكاية الشعبية، وأجابا عن الأسئلة بأنهما يريان أن الحكاية الشعبية هي بقايا أساطير إندوجيرمانية، يمكننا اليوم أن نقول إندو-أوروبية. ويعني هذا أن نشأة الحكاية الشعبية، في العصور الأولى، كانت مع بداية المجتمع الأول. وقد تبين أن الأخوين جريم محققان في الاهتمام بأساطير الأطفال. أفتم يكن زيغفريد هو قاتل للنتين، أولم تكن برونها هي الأميرة المنشودة؟ أيضاً، كان وجود الأقزام والعماقة والساحرات والشغفس الأسطورية المشابهة متواكفاً وهذه النظرية. وعلمنا ظهرت معارف علمية جديدة، كان الأخوان جريم ما يزالان متحسكين بالقول بأن أصل الحكاية الشعبية هو الأساطير. ومع ذلك، كانا على استعداد لقبول إمكانات أخرى للنشأة.

وقد أصبحت «حواديت الأطفال والبيوت» ندلاً يحتذى به للعديد الكبار الذي تم جمعه ونشره من الحكاية الشعبية في القرن التاسع عشر. وقد اجتهد العلماء في جمع تراث الحكايات وخاصة الحكاية الشعبية من مختلف المناطق. على سبيل المثال: كارل ميلنهوف في شليسفيج هولشتاين، ويرويه في هالرتس، والأخوان إجناس فينتكسنس ويوزف تسجرله في جنوب ألمانيا ويرويه، وأرنست ماير في شفاين. ولقد تخطى تأثير «حواديت الأطفال والبيوت» إلى خارج الأراضي الناطقة بالألمانية. ونسوق هنا مثالين: ما بين عامي ١٨٥٥ إلى ١٨٦٤، ظهرت الحكايات الشعبية الروسية لنيكولاي نيكولايفيتش أفاناسييف Narodnye russkieskaski، الذي كان يمثل الاتجاه الأسطوري أيضاً. والمثال الثاني كان بشكل آخر مختلف تماماً: فعندما صدرت الطبعة الأولى «حواديت الأطفال والبيوت» لم يكن بها أية رسوم، بغض النظر عن صورة دوريتا فيهمبينين رواية الحواديت التي رسمها لودفيج إميل جريم (الأخ الرسام)، وظهرت الترجمة الإنجليزية وبها ٢٧ صورة لفنان الجرافيك المعروف جورج كركسهايك. وفي طبعة متأخرة باللغة الألمانية لـ «حواديت الأطفال والبيوت» صاحبها نقرش لودفيج ريشترز التي جفت في الأساس كتاب «حكايات» لودفيج بيشتاين جذاباً.

تعدد الأجناس بأعماله عن الحكاية الشعبية، واعتبرها، وفقاً لهذه النظرية، أدباً عالمياً (١٩٥٤). وقد بدأت سلسلة «الحكاية الشعبية والأدب العالمي» في الظهور، عام ١٩١٢.

وحتى ذلك الوقت، اهتمت بالحكاية الشعبية علماء لغويات ومستشرقون ومؤرخون للأدب وعلماء فولكلور، بل أيضاً علماء للدين؛ ومنذ نهاية القرن الـ ١٩، أظهر علماء النفس اهتماماً بها. فقد حاول لودفيغ ليستز عام ١٨٨٩، في «لفز أبى الهول»، تفسير موضوعات الحكاية الشعبية، على أنها نتيجة للمخاوف المبكورة وأحلام الخوف. واقترب ريلكن، تلميذ فرويد، من الحكاية الشعبية، من ناحية أخرى، في: «إشباع الرغبة والرمزية في الحكاية الشعبية، بتفسيرها على أنها أمنية مجسدة شعرياً، وحصلت مثل هذه التفسيرات النفسية على لهجة جديدة، في عمل السويسري كارل جوستاف يونج عام ١٩٤٨، «رمزية الروح»، وهو أحد مطلبي مدرسة علم النفس العميق.

وبعد يونج، تم تناول الحكاية الشعبية بمرض الأحداث النفسية الداخلية، وأن شخوص الحكاية جسدون وجهات نظر الشخصيات البشرية. وقد اكتسبت الحكاية الشعبية مهتمين جددًا؛ وذلك بمحاولة تفسير موضوعاتها وشخصياتها نفسياً، وأيضاً الكشف عنها بوصفها مبرراً لارعي الجمعي. ومما لاشك فيه أنه - عند ذلك - كثيراً ما يتم التفاضل عن أن اللغة الرمزية في الحكاية الشعبية غالباً لا تعدو أن تكون مجازاً بسيطاً. وعندما يجب شرح الموضوعات (موضوعات الحكاية الشعبية) ذات الأسس للتاريخية - الثقافية، نفسياً، فإن الحكاية الشعبية تكسب ملامح تصور غير تاريخي؛ فلتأقها الاجتماعي الثقافي، وأيضاً تقاليد الحكى، يبقين خارج إطار التفسير.

وقد اكتسب بحث الحكاية الشعبية دفعات جديدة من الباحثين غير المتشدين من خلال اندحمة الفللندية التي أسسها الباحثان آتني آرنا وكارلا كرون. وقد طورا المنهج التاريخي الجغرافي، للتمكن من تحديد موطن الحكاية الشعبية وزمن نشأتها.

وكانت الخطوة الأولى هي تحديد نمط الحكاية، وذلك من خلال آرنا عام ١٩١٠: أشكال اللعب وضروب النمط؛ حيث يتم مقارنتها بالبيانات الجغرافية والتاريخية، ومن خلال المقارنة، تتم إعادة بناء الشكل الأصلي، الحكاية الشعبية، وبذا تقابل نظاماً مكانياً وزمانياً. ومع ذلك، فقد سيطرت المكونات الجغرافية، في هذه البحوث، قبل الشكونات التاريخية. ويرغم

وعندما طور الأخوان جريم النظرية الأسطورية، التي علا صدها من خلال عمل ياكوب جريم الرليوي، الأسطورة الألمانية، أسما بذلك لبحوث الحكاية الشعبية. وبالنسبة، أصبحت دراسة الحكاية الشعبية فرعاً مستقلاً، مع ارتباطه بطم اللغويات والتاريخ، وأثناء حدوث ذلك، نشأت نظريات جديدة غالباً ما أثارت جدلاً.

وفي عام ١٨٥٩، أعلن المستشرق «تيودور بنفي»، في نص مصاحب لترجمته لـ «الكانتندرا»، أن الهند هي الموطن الأصلي للحكاية الشعبية (ومن خلال ذلك أشار الأخوان جريم، بالفعل، إلى أن الهند مصدر بعض الحكايات الشعبية)، وإلى جانب البانكانتندرا، كانت هناك بعض مجموعات وقصص أخرى تؤكد هذه الفقرة.

وما كان مهمماً لبني أنه على أساس هذه الشهادات المكتوبة لتلك المجموعات من القصص وما تحتويه من حكايات شعبية، كان يستطيع التأريخ. كتبت البانكانتندرا في القرن الثالث الميلادي، وقد تم نقل مراد الحكايات الشعبية من الهند إلى دوائر الثقافة الفارسية والعربية، ثم إلى نطاق البحر المتوسط، ومنه إلى أوروبا بشكل جيد عن طريق المخطوطات ومجموعات الحكايات.

والعقيدة أن بنفي قدم نظريتين؛ الأولى كانت «نظرية الهند»، ومنها خرجت نظرية تجوال، الحكاية الشعبية وهجرتها وذلك إزداد الاهتمام بوسطاء الحكاية الشعبية؛ لقد كانوا، في المقام الأول، الفئات المتحركة من الشعوب كالتجار والمسافرين والعرفيين المتجولين وسائقي العربات من الأقدان. وكذلك تمت متابعة طرق التجوال؛ لكن سيادة (سيطرة) للتساؤلات من وجهة النظر اللغوية (الفيلولوجية) أرجعت هذه المقولات إلى الورا.

ومع زيادة المواد التي جمعها الباحثون من مختلف أنحاء الأرض، أصبحت المقولة هي أن الحكاية الشعبية انتشرت في جميع أنحاء العالم، في عصر أقدم من عصر مجموعة الحكايات الهندية، وأن عملية التجوال كان يجب أن تتم بأية حال من الأحوال. وقد مثل هذه النظرية - «نظرية تمدد الأجناس» - الإنجليزي إدوارد بيرنت، والفرنسي جوزيف بيدييه، والأسكتلندي أندرو لانج. لم تنشأ الحكاية الشعبية في بلد ولا لدى شعب، لكن نشأت لدى جميع الشعوب في جميع أنحاء العالم. وترجع جماعية الحكايات الشعبية إلى تصورات اعتقادية جمعية. ويظل السؤال مطروحاً عن مصدر هذا للتطابق في التصور، فقد ربط فريدريش فون ديرلاين نظرية

أن البحث عن الشكل الأصلي، كان مقلداً بالفرض، فقد أتت مقارنة المتحورات إلى نتائج طريفة. فعلى سبيل المثال، على أساس المؤشرات الجغرافية والتاريخية، اتفق على أن فلاندريا هي موطن بحكاية الضلالم المفردة، وويلاند في موطن حكاية «الغزاة مائين» (Aa, Th 870, Aa, Th, 780). وعلى كل حال، فإن وضع تصنيف للحكاية الشعبية قد دعم التنظيم اللازم لها، كما دعم - أيضاً - للعاون الدولي في مجال دراستها.

فقد تم إكمال كخالوج الأنماط لآرنا بواسطة الأمريكي ستيت تومسون وظهر بطون: «أنماط الحكاية الشعبية»، ومنذ ذلك، وحتى الآن، يتم تسجيل أنماط الحكايات الشعبية؛ فكل منها أرقاها في البحث الدولي للحكاية الشعبية، مثال قائل التين (Aa, Th300). وقد وضع ستيت تومسون فهرساً موضوعياً للأدب الشعبي، مكملاً فهرس الأنماط (١٩٥٥ - ١٩٥٨).

وبرغم التركيز على الأنماط والموضوعات، أصبح من النادر النظر إلى النطاق الاجتماعي للحكاية الشعبية وروايتها. لقد صمم الأخوان جريم بالفعل صورة لراويهم المفضلة فوهيمدين؛ وكذلك في معظم الحكايات، التي تم جمعها في القرن الـ ١٩، كانت هناك معلومات عن الرواة، ومراقف الحكى، ودوائر المستمعين. لكن لم تكن هناك بحوث تهتم بهذا الموضوع. وقد طالب الفيلسوف والناقد الأدبي الروسي نيكولايفيتش دورليويف، عند مناقشة مجموعة حكايات افانسييف، بالربط بين كل حكاية والبيئة التي أنتجتها. ولكن، في أول عام ١٩٢٦، تصور مارك اسادوفسكى «رواية حكاية شعبية صربية»، وقد تتبع مسار حياتها وصوفها الصناعي وأنوارها فائقة الغنى، وبذلك كتب أول سيرة لراوي الحكاية الشعبية.

وعلى عكس ذلك، في العشرينيات من هذا القرن، وصل الأمر بأعمال يوليوس شفيتزج، من مدرسة علماء اللغة الألمانية ببرلين، إلى طريق مسدود، فكانت هذه الأعمال تشترط «بيولوجيا» للحكاية الشعبية، متمدعة جماعة قروية نقية، يجب أن تتواجد في مكان حياة الحكاية الشعبية. وظل أبرزت فيمليكي ملخصاً شاملاً بمجال اللغويات بدراسته «نحو نظرية الحكاية الشعبية». لقد اعتقد أن بإمكانه إثبات نوع من تنقل النحل في الحكاية الشعبية من أعلى إلى أسفل، وعند ذلك قدر، تقديراً خاطئاً، وجود علاقة تبادلية بين الشعر الشعبي والأدب العالمي، عندما أنكر أو انتقص من قدر التقاليد

الشفاهية، والقوى الثقافية الروحية الموجودة في الشعر الشعبي. فقديم عدده فقط مكان في النظم بالنسبة إلى «الطبقة العليا». ولتأكيد نظريته من سيادة الأدب، حشد عدداً كبيراً من أنواع الحكاية الشعبية الأولى التي يصعب العثور عليها. وبهذا، تنامي مع التقدير الخاطئ إسهام مدعم لتاريخ الحكاية الشعبية. وقد تم استكمال ما بدأه الأخوان جريم، من أن الحكاية الشعبية مشقة من أسطورة موروثة، بنظرية السريدي كارل سيخوف، عن التراث الإندو-أوروبي؛ حيث وصف حكايات السحر بأنها حكايات وهمية ترجع بالفعل إلى العصر الحجري الحديث Neolithikum.

وعندما يفكر المرء أن هناك باحثين آخرين، خاصة من ممثلي المنهج الجغرافي التاريخي، يريدون إرجاع نشأة الحكاية الشعبية إلى المصور الوسطى، فسوف يكون واضحاً ترايب الجدول وكثافته حول مصدر الحكاية الشعبية وتطورها ومكانها.

وتلعب موضوعات الحكاية الشعبية دوراً مهماً في التحليل لتقدير عمر الحكاية الشعبية، وتطور هذه الموضوعات إلى بدايات تقديس الأسلاف، وإلى صورة أولية للعالم، إلى عالم قبل بدائي وبدائي، وإلى شخص من بعد الموت.

وهنا يثار الاعتراض بأن هذه الموضوعات من الممكن أن تكون قديمة فعلاً، لكنها أضيفت إلى الحكاية الشعبية فيما بعد. وقد وصفنا الموضوعات أيضاً بأنها حجر أساس للحكاية الشعبية، ولكن أين يجب أن نحافظ، على مدار مدى متسع من الأزمنة، عندما لا تكون هناك قصة ذات صلة بها. ولابد أن يكون الشكل الأول للحكاية الشعبية حراً؛ لأن الحكاية الشعبية هي تصور حسي، يبدو رؤية أسلوية ولغوية وتصورية مختلفة عن الأشكال الأخرى بعده، وأيضاً تصور الأبطال يخضع لمثل عمالية للتطور هذه.

تلك النظريات - التي أصبحت، الآن، معالم للحكاية الشعبية - لم تأت واحدة تلو الأخرى؛ لقد وجدت، وتجد، مدافعين حتى الآن، وتطرح، في الوقت الحالي، في النشرات والمجلات المتخصصة والمؤتمرات.

سيصبح النقاش حول الحكاية الشعبية أكثر حيوية وسيوسع، فمن الأفرع المتجاورة للعلم تنتج صدمات، فعالم الأدب السويسري ماكس لوني يدعو في أعماله، مؤكداً، إلى الانتباه إلى المعايير الجمالية للحكاية الشعبية، التي من السهل نسبها في غمار الاهتمام بالموضوعات ونشأتها، ويرى أن الحكاية الشعبية تنتمي إلى الشعر.



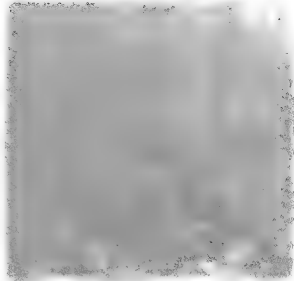
هينزل وجريتيل، ساحرة تخليق أصابع جريتيل، إذا ما كانت
ممتلئة بشكل كاف للذبح، رسم الفنان لودفيج إميل جريم،
نقش على النحاس.

عمل ذلك. ولكي نتابع حياة الحكاية الشعبية في الماضي،
يجب أن نتنبه، وبخاصة، إلى الهجرة والتجوال؛ حيث تلعب
طرق للتجارة دوراً مهماً في ذلك.

وبالنسبة إلى حياة الحكاية الشعبية في الوقت الحاضر، فلا
يكفى فقط ذلك التأمل المحدود؛ بل يجب النظر إلى انتشار
للحكاية وتطورها والتغير في شكلها، ما دام الجنس الأدبي لم
يطرح بوصفه سؤالاً، كما يجب، أيضاً، النظر إلى دور وسائل
الإعلام.

هذا يعني، من ناحية أخرى، أن أفرعاً أخرى سيكون لديها
اهتمام بالحكاية الشعبية، وبحث تاريخها وقوانينه. بل إن
الفلسفة تنظر بين حين وآخر إلى الحكاية الشعبية.

وقد كان أرنست بلوخ نصيراً للحكاية الشعبية في عمله؛
وبمبدأ الأمل، ودافع عن عبارة «كان يا ماكان»؛ «هنا لا
يقصد، فقط ما هو حوتنة؛ بل ما هو ماض، ولكنه ملون
وبسيط في مكان ما آخر. وربط ذلك بعبارة توماس مان في
مقدمة رواية يوسف وأخوته التي تقول: «إن تقديم تلك الصور
الخيالية بعبارة كان يا ما كان يفهم الحدث الآتي والحدث
الماضي، كليهما، بوميض ما، وبهذا تكون نهاية الحكاية
الشعبية لدى بلوخ في فجر لخطوة قادمة إلى الجديد. عند
ذلك، يجذب تمثيل الحكاية الشعبية بالرمز، ويرأها في كليتها
كياناً صانعاً لذاته، وأولست حلاً مكبوتاً لدى شعب ما... إذن،
متى بدأ الشعب، والبشر على الإطلاق، في العلم؟ وما صور
رغباتهم التي سوف يستطرونها على المستقبل؟



راوية حكاية شعبية، رسم لودفيج إميل جريم، رسم بالنحاس،
شالبا، لطبعة من حكايات الأخوين، لم تصل إلينا، حوالي ١٨٢٠م.

ويسجل مؤرخو الأدب كلمتهم مرة ثانية، وبالتحديد،
انطلاقاً من مادتهم ومعرفتهم، وهذا يعني أن الموضوعات
الأدبية يتم تحليلها والربط بينها في إطار الأدب، وأيضاً العلاقة
بين الحكاية الشعبية والحكاية الفنية (المكتوبة بواسطة فنان) قد
تم تناولها بشكل جيد. وبذلك، يتم تحجيم التراث الشفاهي أو
فنيه تماماً.

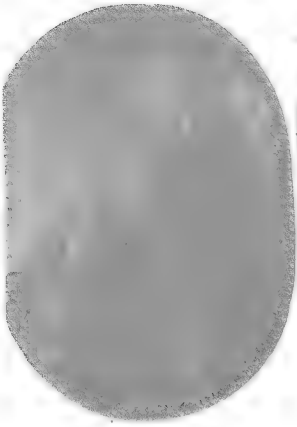
وعلى كل حال، فقد ازدادت مساحة النقاش حول الحكاية
الشعبية، واحتفظت بحث الحكاية الشعبية بمواقفه الزائدة في إطار
دراسة الحكى. فطلى سبيل المثال، تم اللجوء في «موسوعة
الحكاية الشعبية، (التي خلط لها وتم عملها في مكان
بجريتجن يحمل الاسم نفسه)، وهو مشروع بحث دولي، إلى
«قاموس اليد للتاريخ ومقارنة دراسة الحكى».

لا نود أن ننقل، أبداً. وإن فعل ذلك - نظرية حول الحكاية
الشعبية. سيكون علينا أن نضع في اعتبارنا الحكايات الشعبية
ذات الأصل المختلف، والحكايات ذات الإرث الجماعي، وتلك
التي لها أصول متعددة الأجناس (Polygenetisch). يجب
علينا أن نعترف بالتراث الشفاهي، ولكن يجب ربطه
بالشهادات المكتوبة، وهذا معناه: أنه يجب، في عرضنا هذا،
دعم الحكاية الشعبية بدراسة خاصة متممة، وكمثال على
ذلك، فقد حاولنا تطبيق هذا على حكاية «القط ذو الحذاء».

سنقوم بمراجعة كل العناصر التي يمكن الإمساك بها، فيما
يتعلق بشأه الحكاية الشعبية وتاريخ انتشارها، بشرط إمكان

الحكاية الشعبية

الأولى



(أحد صور الأخوين جريم)

وهذا عاش البطل إنكود في البراري وروحه
الحيوانات،

من ملحمة جلجامش

وللآلهة، أيضاً، دور في الحكاية الشعبية مثلما في الأساطير، فهم يحددون مصائر البشر والأبطال أيضاً، ولكن أفعال الأبطال هي المهمة . ففي ذلك الحين، تبقى الآلهة الخلفية .

فمجرى الأحداث، يتسلسل موضوعاته، من بحث عن العملاق في الغابة ، والانتصار عليه، التجوال في العالم السفلي، وعبور النهر في العالم الآخر، والبحث عن عشب الحياة، كل هذا يتحرك على ساحة الحكاية الشعبية .

والنهاية أن جلجامش، يرمي من كل قوته، لا يستطيع أن يتجنب الموت، وهذا غير مألوف في الحداثة، ولكننا نجد، مرة أخرى، في الحكايات الشعبية للمأخرة في الشرق . مرة تحت تأثير للتصور الديني ، ومرة أخرى تجبيراً عن رغبة في توضيح ملامح قانون طبيعي معروف .

ويظهر، هذا، بوضوح، موضوع يعد بالمتن وغير مفهوم تقريباً بالنسبة إلى الحكاية الشعبية الشابة: جلجامش يبحث في العالم السفلي عن سلفه، ليطالب منه النصيحة، وأرتايشتم العجوز (نوح للتوراة) يحاول مساعدته ونصحه . فأفراد عشيرة ما، أو من يجمعهم رابط عائلي، يساندون بعضهم البعض، وفقاً

في الألف الثانية والأولى ق . م، تخطت ملحمة جلجامش، المدونة بالكتابة المسمارية، حدود أرض الرافدين؛ دجلة والفرات . قبل ذلك، كان نقلها شفهياً، وترجع نشأتها إلى الألف الثالثة ق . م .

ويطلق الملحمة، جلجامش، هو ملك المدينة/ الدولة أوروك وهو ينتمي، بذلك، إلى التراث السومري القديم . هناك بطل ثان ، يعد نداً له، هو الأسمى الثور إنكيديو، وهو من صنع الآلهة . ورغم ذلك، يصبح الاثنان أصدقاء، ويخرجان معاً لإخضاع عملاق ..

ويصطدمان في غابة أورز بالعملاق الذي يحرس للغابة ويتغلبان عليه، ويخلف هذه المغامرة ثلاثة أحلام . عندما مات إنكيديو، نزل جلجامش إلى العالم السفلي، ليطالب النصيحة من سلفه الناجي من الطوفان، أرتايشتم، وليحضر عشباً سحرياً يعيده إلى الحياة من جديد . ولكن حية تخطف منه للشب، ولا يستطيع جلجامش أن يجدا للأبد .

لتصور اعتقادي قديم عن الموت وعن القبر. وفي الحالين تنسب إلى الموتى قدرات سحرية، ويقدمهم من يأتون بعدهم بل بطانينهم بأشياء. وهكذا، تطورت عبادة الأسلاف ودخلت في الحكاية الشعبية. وعلى هذا الأساس، يظهر عجلان العالم الآخر الذين يقابلون الأبطال في محللتهم، لكي يساعدوهم بملهم وعطاياهم السحرية .

- وكثيراً ما تُلحق أسماء الأشخاص والأماكن والسنن التاريخية في الأسطورة، ويحدث ذلك، أيضاً، في الحكاية الشعبية، ولكن تلك الأسماء لا تمت بصلة للحقيقة، فطوال تجوالنا في عالم الحكاية الشعبية سلتقى بحكايات ترتبط بأسماء وأماكن تاريخية.

وأساس معرفتنا بعض الفجوات في النصوص، هو النصوص المدونة. ومع ذلك، فنحن نعرف أن لهيمنة التراث الشفاهي (الأمي) ، وما يرتبط عليه من أثر، أهمية كبيرة، فكم من الملاحم والأساطير والحكايات الشعبية الأولى يمكن أن تكون قد ضاعت خلال آلاف السنين مع ناقلها، بسبب الحرب، وكوارث الحرائق، والفيضانات، وتفشي الأوبئة التي تنزل بالشحوب؟ ومثالاً على الفائتات، التي هي العنصر الحامل للحكاية الشعبية، ما زال هناك بعض الأسود الحجرية المصححة، وكذلك التنانين، على باب عشتار، وفي شارع المراكب ببابل. للأسف، لا نعرف أن التنانين كان يذهب في الشرق القديم، لأنه ينتج الماء، ويسبب القحط والجفاف، وكان موجوداً، في الطقوس والتقاليد، صراعات مع التنانين الذي غالباً ما يقيم بالقرب من بئر يوفر الماء للزراعة والحياة. وبالطبع، كانت هناك أصحية تقدم للبئر، قريانا من البشر، وعذراء في المقام الأول . وهكذا كان هناك، في الحكاية الشعبية المتأخرة، تنانين زاحفة، وأيسن طيارة .

وترجعنا الحكاية الشعبية الأولى ذاتها إلى ما هو أقرب، عندما ننظر إلى قطع من أشعار الحيثيين الذي أسسوا إمبراطورية في آسيا الصغرى في الفترة من ١٦٥٠ إلى ١٢٠٠ ق م . وصيغة المدخل إلى الحكاية الشعبية معروفة بالنسبة لنا : كان ياما كان، هناك مدينة اسمها شانول...، ثم يحكي عن أبقار وشياه الرجل الخبي (أبو). وبواسطة معجزة يواد لزويجن بلا أطفال ولدان تخطفت طبيعتهما عن بعضهما البعض تماماً، ويدعيان «مسي» و «عادل»، وفي النهاية، عدد تقسيم الميراث، يأخذ «مسي» بقرة للحراث للحمية ويأخذ «عادل» بقرة تله له عجولاً كثيرة، إن العالم الذي يفتتح أمامنا هو عالم ريفي والزب يساعد الفلاحين .

في قطعة حيثية أخرى، يعطى ملل لقيط لصياد، صبي مولود من بقرة، ثم تتوقف الحكاية عند ذلك. وتعد قصة أنوب وباتا هي أكثر حكايات السحر أهمية وهي تتبع نموذج حكايات الأخوين (As Th 303) التي توجد أيضاً في كتاب حكايات الأطفال والبيوت، للأخوين جريم. كتبت حكاية أنوب وباتا في مصر، حوالي عام ١٢٠٠ ق م، على أوراق البردي، وقد أثبتت البحوث أن تدوين التراث الشفاهي يرجع إلى حوالي عام ١٣٠٠ ق م، والذي يرجع، أيضاً، إلى الثقافة الحيثية. يعيش الأخوان أنوب وباتا، معاً ويزرعان حقولهما ويرعيان مواشيهما، ويفهم باتا الأناصر لفة الحيوانات وأنوب الكبير متزوج. توالع زوجته حبب باتا وتريد إغواؤه ويهرب باتا منها، ولكن المتكبرة تقري عليه كذا لدى أخيه. ويريد أنوب غاصباً أن يقتل باتا، ولكن البقر الذي يفهم باتا لغتهم، يحذرونه. وينقذ رب الشمس باتا، حيث جعل بينه وبين أخيه نهراً يبع بالتماسيح. يذهب باتا إلى وادي الأرز، ويعيش هناك وحيداً، حتى تفرد له الآلهة امرأة غاية في الجمال. قبل ذلك، يخبر باتا أخاه بأنه قد سحر قلبه، وخشاه في زهرة شجرة أرز، ويأخذ تيار ماء النهر خصلة من شعر امرأة باتا ويحملها إلى الفرعون الذي يفتن بها بشدة، ويطلع في هذه المرأة، ويمكن من أن يخطفها، ويوقع له بسر باتا.

ويامر الفرعون بقطع كل أشجار الأرز وأن يموت باتا. مع ذلك، يحذر أنوب بعلامة موعودة ويسرع إلى وادي الأرز، ويجد قلب باتا في شجرة نوت. يضعها في ماء منحل، فيجدا القلب ويعود باتا للحياة مرة أخرى، ويتحول إلى ثور، وعلى أنوب أن يحسره للفرعون . ومن أجل ذلك، يحصل على هدايا ثمينة، ويرجع إلى القرية مرة أخرى. ويسعى باتا زوجته الخائنة، وهي تجلس بجانب الفرعون، أن الثور يجب أن يذبح حتى تستطيع أكل كبده.

وتسقط قلماً دم من عنق الثور بجانب عتبة باب القصر، ومعلمها نمت شجرتا بيرسيا كبيراتان Persen، ومرة أخرى، يعطى باتا لأمراته فرصة لكي تتحرف عليه، فيخرج من الفرعون أن يقطع الأشجار، وعندما يحدث ذلك، تنطلق شغية وتسقط في فم المرأة، فتلد طفلاً، ويكون هذا الطفل هو باتا مرة ثانية، ويعطى عرش الفرعون، ويعمد المرأة الخائنة، ويعد أن يموت باتا بعد فترة حكم طويلة، يأتي أنوب خلفاً له.

يسيطر السحر والعجائب على الأحداث، ولكن الآلهة تتدخل مرتين فقط، ثم تصبح المعجزة شيئاً طبيعياً، وترتبط بالأبطال. فالعزير السهل والسريع في صورة ما بعد الموت،



اللامساو: كائن من جسم حيوان ورأس إنسان،
دور شاروكين ٧٢٠ - ٧٠٥ ق.م (أشور).



جلجامش يأسد في يده، تمثال من الالباستر بكسر
دور شاروكين (كورسباد)، آشور القرن الثامن ق.م.



قطعة من الخشب، «الحمار الذهبي، نيكولاس فون هرفيله.

الأنا الأخرى Altro ego، مرة في صورة حيوانية، ومرة في صورة نباتية، أخذنا بالفعل من تصور اعتقادي قديم ويقول بأن الإنسان، بعد وفاته، سيصير إلى حيوان أو نبات، ويدخل، هنا، موضوع جديد هو القلب؛ حيث إنه مكان الحياة، بغض النظر عن الجسد.

هناك شيء آخر يمكن أن يوضح تلك الحكاية السحرية: فإذا كان تشكيلها قد تم لدى الحفيين، فقد خلق لها وطن جديد في نهبها المصري، وعالم الحذرة كان الغابات والحقول والقرى على النهر الذي يقود إلى مقر الفرعون.

وقد اكتسبت الحكايات الشعبية عمقها ولونها بإدخال القيم الرمزية؛ فالذهب عامة رمز لكل ما هو بهي وزائع، وبذا يكون الجمر ذهبياً، وكذا القصر والأطباق والكررة التي تلعب بها الأميرة، وسيصبح شعر الصبي الذي يغوص في البحر الذهبى ذهبياً، بل إنه نفسه سيصبح «ذهبياً». ولكن الحكاية ذاتها لا تهدف إلى أن يتم فهمها بوصفها رمزاً. أحياناً يكون هناك مثال قريب من ذلك، عندما يتحدثهم معنى الجلاء والعالم.

ويوجد في بردية من القرن الثاني عشر ق.م مثال لحكاية تصل إلى هذا الحد من التعبير عن الصراع بين الكذب والصدق؛ (Aa Th 613) حكاية جريم، «المتجولان»، وهي صياغة متأخرة). في الحكاية المصرية القديمة، يشارك الآلهة، لكن صبياً هو الذي يجبرها، في النهاية، على اتخاذ حكم عادل، بحيث يتجسد الكذب والصدق ويؤزل الكذب.

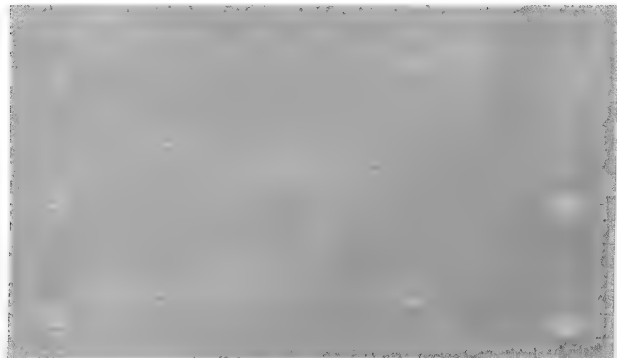
.. حكايات البحارة، المسماة تبعاً لموضوعها، والتي تظهر، دائماً، في الكتب القديمة مثل «الأندلس»، وعند الفيلسوفين، وقبلهم مجموعة الحكايات المصرية، نرى فيها سرداً رائعاً عن ناج من سفينة غارقة يتخذ به إلى جزيرة يسكنها ثنين، ويتصرف الثنين معه بشكل ودود ومتعاون؛ لأن جوامعته قد تركته متديماً ووحيداً في الجزيرة الجرداء. وعندما تدرس سفينة بعد شهور، يسلمهم الثنين سديقه المكتسب للجديد. بهذا الوصف للوحدة والرحمة، نسع نفحات مثل تلك التي استلطنا سماعها كثيراً بعد ذلك زمن طويل في «روبنسون كروزو».

قطعة من الحكايات الشعبية المكتوبة في القرن الـ 1٣ ق.م تحكي عن أسير يأتى له بأن نهايته ستكون على يد كلب وثعبان وضماح (تقريباً Aa Th 333)، ويحبس الأمير من قبل والده في برج لتجنب المصير، ولكن الأمير لا يريد تذاذيه ويرحل معه كلبه إلى أرض ما بين النهرين، ويطلب في قفزة شجاعة يد ابنة الملك، التي تكون محبوسة أيضاً في برج، وبينما كان الأمير يتبع كلبه أثناء الصيد، يصطدم بمملاق

يصارع تمساحاً. وينصح التمساح الشاب أن يتحد معه ليتنصرا على العملاق، وإلى هنا تتوقف الحكاية. والآن، هل كانت ستأخذ المسار التراجمي غير المعتاد بالنسبة إلى الحكاية الشعبية، أي سيتمكن الشاب بمساعدة الحيوانات من الانتصار في الصراع، وبذا، يتمكن من تجنب مصيره ويحدث فيه تحول سعيد في مقابل المصير المقيض للبرية. وعندما نهتم بهذه القطعة الناقصة، فإن هذا يذكّرنا أنه من المؤكد أن الكثير من السموات الأخرى كانت موجودة وفقدت، ومثال واحد كاف لذلك هو حريق مكتبة الإسكندرية عام ٤٧ ق.م. وعمامة فإن الحقيقة الخاصة بتدوين هذه الحكايات تشهد بتقديرها في مصر القديمة، وأيضاً تقدير ناقل التراث المكتوب والثقافة، ويحتمل أن بعض الحكايات لم تدون، لكن موضوع الحكاية قد جمع في صورتها.

وبالنسبة إلى الثقافة المصرية كان الحل الأقرب أن تكون الكتابة مسورة ومجسدة أيضاً. ومع ذلك، كانت هناك صور مثيرة وخيالية للغاية: هناك قطعة تسمى الأوز، وتذب يحيى الماعز، وفقران يسكنون قلعة الفط، وجرذ يتزوج وتخدمه القطة، ويجلس أسد وغزالة معاً في هدوء ويلعبان الضامة ويحمل طابور من الحيوانات آلات موسيقية.

ويربط علماء المصريات هذه الصور بحكاية «موسيقى المدينة»، ألم يكن لهذه الصور علاقة بالحكاية الشعبية؟ فهي تعد كافية في موضوعها بالنسبة إلى الخرافات التعليمية والأساطير، وكذا في طريقة عرضها، ولكنها تناسب أيضاً المشاهد المبهجة والمتفجرة في حكايات الحيوانات، وصور العالم المعكوس دخلت في بيئة الحكاية الشعبية، ففي بعض مجالات عالم الحكاية الشعبية، تجري إعادة النظر في الأمور حيث يكون كل شيء مرة أخرى مغيّراً. وينقل لنا المؤرخ الإغريقي هيرودوت شهادة متأخرة عن الحكاية الشعبية، المصرية حوالي (٤٨٤ - ٤٢٥ ق.م). وقد جلب خلال رحلاته بيت خزانة رعا مبيست وقد كتب، بالفعل، قبل ذلك في القرن السادس ق.م عن أجامفون من كيريني ولكن باقتضاب شديد.. وترك كبير بدائي الملك رعا مبيست أثناء بناءه لخزانة الملك حجراً مغطلاً وأعطى السر لأبنائه وهو على فراش موته، الذين اعتادوا بعد ذلك شيئاً فشيئاً سحب أموال من الخزنة الملكية، وشعر الملك أن أمواله تقل برغم أن أخدام الأبواب لم تغدش، وأخذ الملك يدبر مكان يقبض بها على اللص الزاحف في الزيارة التالية القادمة، ويذهن حاضراً بأمر يقطع رأس الأخ التالي عليه ويأمره بأخذ (الرأس) ليمنع اكتشاف الأمر، ويدبر الملك أن يعلق الجسد دون الرأس



التنين موشوكو شوشو، التنين ذو اللون الأحمر الناري، .

كائن بحواف نسر وقرن وسيفان أسد، رسم على باب هشتار (بابل)، ٨٥٠ ق.م.



غزالة وأسد يلعبان الضامة بمساعدة مجموعة من الحيوانات الملونة تحت قيادة أسد، تُرى أى حكاية تختبئ خلف هذا المشهد، لا تلصق لنا حكايات الحيوانات المصرية بشيء عن ذلك.



على البرديات المصرية القديمة نجد «العالم المعكوس»؛ فط يخدم فأرة ويظفها يرعاه قط.

ملحاً أساسياً في الحكاية الشعبية، ولكنه غفل عن أن الحكاية الشعبية تقدم نفسها باعتبارها كلاً واحداً تاماً؛ الرحلة التي تتحرى على مغامرة مقابلة الجن، العودة إلى الوطن مع استعادة الزوجة. أما الملاحم فتتجاوز في امتدادها حدود الحكاية الشعبية.

- في العالم الإغريقي القديم، وربما على عكس التوقعات القائمة، كان هناك، نسبياً، عدد قليل من الحكايات الشعبية. لقد طور الإغريق الكثير من أساطيرهم، ولكن تزايد التأمل الفلسفي للعالم أفقد الأساطير دورها، وخلق سيطرة على التصورات الأسطورية، فاكسبت طابع النسبية، لقد تحولت إلى قصص ممتعة عن صنب آلهة؛ وبذا قطع الطريق أمام تطور تلك الأساطير.

وقد أثرت الخرافات عن الحيوانات، قبل ذلك، في بعض الأحيان، في الأدب الإغريقي، خاصة في حكايات الحيوانات، وبعد ذلك كانت هناك قصص استغثت، بالفعل، عن أسلوب الحكاية الشعبية. وفي المقابل زحفت الأمنيات، معظم الأحيان، بشكل خيالي؛ فالماندة تفرش نفسها، وبالوعات بها ذرة مهروسة وحساء وكفتة بطاطس على شكل زعانف، وأحجار رصيف من قطع السجق، وعصافير مقلية تطوير في قم مفتوح. ويزرى أن صورة حنة تاتالطة السلطان قد اتخذت ملمحها منذ القرن الخامس ق. م وهي تقع على أطراف الحكاية الشعبية، ويحلم بصور الأمنيات ثم يتم الاستهزاء بها في الحال ثانية، فيطرح السؤال نفسه عند ذلك خلسة: هل هذا ما يصنعك المرء عليه منذ مئات السنين، هل هو حقاً العالم المعكوس؟، ينتمى إلى هذا العالم المعكوس في بلاد الإغريق القديمة، الذئب الذي يحمي الخراف، والحمار الذي يعزف العود، الأسد الذي ينجح، الضفادع التي تشرب النبيذ. هنا تعرض، بشكل متقطع، مستحيلات لا تعرفها الحكاية الشعبية؛ ويوصفها مقابلاً للحكاية الشعبية نشأت الحكاية الشعبية الكاذبة التي نعرف شكلها المتأخر جيداً في حكاية Münchenhausiade، «تقليد حكاية بيت مونيخ».

ويسمح لموضوعات الحكاية الشعبية؛ بل لسلسلة من الموضوعات، بالاندخول إلى الأساطير وحكايات الأبطال الخارقين. فهزل يجسد البطل الخارق القوة، الذي تظهر قوته وهو طفل، ويؤدي اثنتي عشرة مهمة صعبة منها القضاء على الهيدرا، ويحش بتسمية زووس وتطيطف أوجياس واستئناس آكل البشر، وإحضار تفاحات الهسبريد (حديقة التفاحات الذهبية، تحرسها حوريات وتدين في الطرف الغربي للعالم - المترجم).

ومراقبة إذا ما كان أحد سيأخذه، وتريد الأم دفن الابن المقتول، ويدير الابن الباقي على قيد الحياة حيلة، فينتكر في زى تاجر خمر ويسكر الحراس ثم يبتعد بالجثة، وللقبض على لص الجثة، يعرض الملك ابنه للعامة ولكن من سيضاجعها، هو فقط من يبري لها أكثر الأفعال جملة. يفعل الأخ ذلك عندما تريد الأميرة الإمساك بذراعه، يقدم لها ذراع الأخ الميت، فيمضي الملك بالهزيمة، ويعود اللص بابنته عندما يقدم نفسه، ويفعل اللص ذلك ويكسب الأميرة كزوجة ويصبح الأمير، وبعد ذلك ولي العهد. وبذا نعرف حكاية كبير الصمصوس (Aeth 1525A) باعتبارها حكاية قريبة من حكاية سارق خزانة رعا مبيست، ويموز أبطال الحكايات أنفسهم عادة بواسطة السكر، فكثيراً ما كانت الحيلة هي السلاح الوحيد لمن لا حول لهم ولا قوة وللأبطالين.

وهناك شبيه لابن كبير البنانين في التراث الإغريقي؛ إنه أوديسوس كثير التحول؛ فأوديسوس ليس بطل حكاية ولكنها سلسلة من مغامراته المرتبطة بعدة موضوعات منفردة للحكاية الشعبية. والفصل الأكثر شهرة هو حكايات البوليفيم (العلاق ذو العين الواحدة) التي تتكون من عدة موضوعات Aeth 1135، فيرسم أوديسوس مع رفاقه على شاطئ غير معروف، ويقابل هناك في أحد الكهوف بوليفيم، ضخماً يأكل بعض رفاق أوديسوس، فيجعله أوديسوس يسكر ثم يعميه ويخطفه ويخفيه تحت كبش خارج الكهف الخلف، وعندما يسمي أوديسوس نفسه «لا أحد» لا يهرع أحد من العائلين خلف صرخات اللجدة لمساعدة أصمى من «لا أحد» أو الثأر منه.

هذا الفصل يشير إلى ملح آخر قديم، فالعلاق هو أكل لحم البشر، بالطبع ليس بسبب الحاجة أو الجوع، لأنه يرعى قطيع أغنام، ولكن لاكتساب قوى تميّنه على العمل، هنا تحيا ذكرى أكل لحوم البشر الخيالي. فأسباب أكل لحوم البشر المادية هي الحاجة والجوع. وتنضم «الأوديسا» حكايات «البحارة» الشعوب المسافرة بالبحر، أيضاً مقابلات خطيرة مع الجن والمردة، وأيضاً مع الحيوانات. ويمكن أن تظهر فيها عودة الزوج للذي يظن أنه فقد؛ ليتخلص من خطيب زوجته في بعض للحكايات، باعتبار ذلك موضوعاً ختامياً، وقد سمع التدويع الموجود في الأوديسا، وأهم من ذلك كونها قائمة للطبيعة بعد ذلك، للكاتبين الساخرين جوفينال Juvenal وهو مبرس Homer أن تتم مقارنتهما بمحترفي رواية الحكاية الشعبية.

ولكننا بالطبع لا نستطيع أن نتعجب جوفينال شامداً على الحكاية الشعبية الأولى، حقاً إنه يذكره للمغامرات، قد اكتشف



حورية بوصفها مرافقة للروح زانشون، حوالي ٥٠٠ ق.م.



تفاحات الهسبريد، أحد أعمال هرقل الاثنى عشر، حوالي ٤٦٠ ق.م.



«أموري ساك»، أموري يرى ساك تبيكي في مقصورتها،
ماكس كلنجر، رسم ١٨٨٠.



البحارة (الأرجوس)، جاسون يصارع كليليا، ويحمي
الغرام الذهبى، مزيّن كریمز ١٩٤٧.

ويرسويوس بوصفه مقلداً يوضع في صندوق ثم ينقذ ويرجعه إلى اتخاذ مهام صعبة، ولكن يستطيع أن يحارب بجناح يحصل من الحوريات على قناع وحذاء طائر وحقيقية.

وبهذا، قتل الوحش وكذا المينوزا، وحول خصماً، من أجل امرأته، إلى حجر (الخصم هو فيليوبوس، رابع أوفيد مسخ التكاليدات ترجمة د. ثروت عكاشة - المترجم).

وثيسبيوس يختطف على عدد كبير من الوحوش ويقتل المينوتاوروس وينقل إلى العالم السفلي ليخطف امرأة جميلة.

وفي أسطورة «الأرجوس»، كان على البطل جاسون أن يحضر الفراء الذهبي للملك الذي يريد تسميره، ويكون له مساعدون خارقو القوة مثل المجندين على ظهر السفينة السحرية، ومنهم السحار بقبضته، وواحد في سرعة الطير، وآخر يستطيع المشي فوق الماء، وترافقه، في الهرب بالفراء المفعم، موبدا ابنة الملك العلمية بأمور السحر، وهذه الحكاية من الدلائل الأدبية الأولى لموضوع الهرب للسحرة الذي توجد فيه عواطف سحرية أمام المطاردين.

وعندما ننظر، الآن، إلى الأبطال وأفعالهم وكيف يمكن تصورهم بشكل سريع، ندانها السؤال: إذا ما كنا لسنا بالفعل أمام حكايات شعبية وحكايات شعبية سحرية، وليس فقط موضوعات وسلاسل موضوعات، ولكن فجأة نجد أن البطل مرتبط جداً بالأسطورة حتى يصبح من الصعب تحديد هويته، وهو لا يبقى على الأرض مع البشر، ولكنه ينتقل إلى السماء مع الآلهة، وتعتبر هذه القصص بالنسبة إلى الآخرين مبدية بشكل ملحمي؛ بحيث إنهم يجهلون تركيز الموضوعات وتعددتها التي تتعلمها الحكاية الشعبية؛ فالأبطال لديه، دين تصعيد أفعال جديدة وقبضتها، وبنفسها وحوش جديدة ليصارعها؛ فلنتذكر: هرقل، كان عليه أن ينجح في اثنتي عشرة مهمة، وأحد هذه الأشكال الملحمية أكدت بالقاء قصيدة ملحمية. وقد نقل هيرودوت لنا، مرة ثانية، حكاية شعبية مقدونية؛ حيث يهرب ثلاثة من الأرجوس إلى مقدونيا ويدخلون في خدمة الملك، بوصفهم رعاة، ويرعى الأخ الأكبر الخيول، ويرعى الثاني الأبقار، والأصغر المواشي الصغيرة. ولكن الأخ الأصغر علم بالسحر، وعندما يلحظ الملك ذلك، يقرر طردهم من البلاد، ويصنع الأخ الأصغر لنفسه شعاعاً من الشمس في حقيقة أمام أعين الملك. ويأمر الملك بأن يطارد الأخوة، ولكن الأخ الأصغر يجعل النهر يهتاج، ويكون على المطاردين العردة، ثم يتجول الأخوة الثلاثة في بلد عجيبة تنمر فيها الزهور.

وعندما نبحث عن المصادر الأدبية القديمة للحكاية الشعبية، فإن علينا أن نضع بجانبها الكتاب المقدس، وخاصة العهد القديم. صحيح أن الأحداث العجيبة (المعجزة) في الكتاب المقدس لها طابع مغاير عما في الحكاية الشعبية؛ فالمعجزة تدجج بحمد الله وهي شاهد على قوته، وبطل الحكاية الشعبية ليس فيه من الإنسان الخاطيء شيئاً، وتقدم له المعجزة نفسها، وتعارفه على تخطي الشر، وتضمن له حياة سعيدة في الحياة الدنيا. ومع ذلك، فإن الكتاب المقدس يحتوي على موضوعات للحكاية الشعبية، بجانب موضوعات الأساطير والخرافات التي تظل إمكانية التعرف عليها قائمة رغم التلويح الديني، وفي المقام الأول، يمكننا ذكر قصة توبياس الأعمى (An Th 507) من الأبوكريفا في العهد القديم. فتوبياس الأعمى، تبعاً للأمر الديني، يدفن القتلى في تلك الخطر على ذاته. وعندما يرسل ابنه إلى رحلة بعيدة، يرافقه باسم الرب «شاب أعزب، هو كبير المالكة رفاقيل فلا يوجد، هذا، مقاتل خارق القوة، باعتباره حامياً ومعيناً، حتى عندما يكون خط الرطب مازال معروفاً. ولجد، بجانب ذلك، في قصة توبياس موضوعات عن وسيلة إعجاز مقدسة، وعن العروس التي يتنصها جن في ليلة الزفاف.

وهناك موضوعات ثلاثة أخرى طرقة في بداية الحكاية الشعبية: أولاً موضوع بلثا؛ فيلثا الأب قد وعد بأن يحمي بأول ما يقاتله في بيته، إنه ابنه. وثانياً موضوع ترك الأطفال؛ فيترك موسى، بوصفه طفلاً مثل بعض أطفال الحكايات الشعبية، في النهر. والموضوع الثالث في الكتاب المقدس يتخذ اسمه من الكتاب المقدس وهو خطاب أورياس؛ الخطاب الذي أعطاه الملك داود للحبيلى أورياس لكي يقضى عليه. وقوة شمشون الذي لا يتغلب عليه أحد تكمن في شعره، وتوقعه خيانة المرأة التي عرفت منه سره في قبضة الأعداء، للفلسطينيين. وهذا يطرق موضوع الزوجة أو الأخت الخالدة. في الوقت نفسه، يمكن للتصور القديم عن أن أجزاء معينة بالجسم لها قدرة خاصة، وبذا يمكن أن يتحدث البصاق باسم البشر عندما يكون منه بعيداً.

- ونجد الأشكال النمطية المتعارضة للحكاية الشعبية في موقف المواجهة بين داود وجالوت، فمن ناحية، هناك الصغير الضعيف الذي ليس لديه أي سلاح تقريباً، ومن ناحية أخرى، هناك للعلاق الضخم القوي الذي يجب أن يهزم من الصغير الضعيف، وفقاً لقانون الحكاية الشعبية.

وبالنظر إلى تطور الحكاية الشعبية، فإن أهم شخصيات الكتاب المقدس على الإطلاق هو الملك سليمان الذي يشاد

بحكمته وعذله، والذي يعبر عنه القول المأثور السأخوذ من «الحكم السليماني»، وتكون قراراته الذكية الحاسمة مرتبطة بتجاربه الفطنة، التي عادة ما تكون في الحكاية الشعبية الشرقية، ونجدها في الحكايات القصيرة - Novellen Mar-chen.

ومثالاً لواحدة من أجمل الحكايات الشعبية للقدماء، هناك حكاية (كوبيد وسايك) (Amor & Psyche) (Aa Th 425) وهي على كل حال ذات تكوين غنى وملون، فقد وردت في كتاب الأديب اللاتيني الأصل أبوليوس الآتي من توميديل (١٣٠ م) في كتابه «التحويلات» (Metamorphosis)، (أو الحمار الذهبي)، والمادة نفسها أخذت بالمثل في كتاب أريستد فون ميليه في (القصص الميليسية - Milleschen Erzählungen)، وكماقته يقدم لنا أبوليوس نقلاً كاملاً للحكاية:

"Brant in Quadam civitate rex et regina"

«كان يا ما كان في مدينة ما ملكة ومملكة، وكانت ابنتهم، وتدعى «سايك»، آية في الجمال، ولذلك أنطها الإلهة فيونوس غضباً عليها. وأسدت نبوءة ما لصوبها بأن تعطي «سايك» لجنى، وتترك العروس المزينة «سايك» على مصخرة وتترك لمصورها وتحملها ربح ناعمة إلى واد أخضر به قصر مزين بالذهب. تدخل ويخذهما أنشاب غير مرئيين، وفي ظلمة الليل، يصاحبهما سيد القصر ويتخذها زوجة له، وفي الصباح، يذهب دون أن تراه «سايك» وتجعل للوردة، وللتأكد من أن أسرتهما في شرق إليها، ورغبتها شديدة في أن تراهما ثانية. ويرافق الزوج غير المرئي، وتعمل الريح الناعمة أختنا «سايك» في زيارة إلى القصر وتندهشان من فخامة القصر والكنوز، وبكل غيظ يقرران تدمير سادة أختيهما. فقلتا لها إن الزوج غير المرئي ما هو إلا غول ينظر فقط أن يلهيها، فسلمت بسكين، وأخذت معها مصباحاً لكي تكشف الراقدة بجوارها، ولكن ما رآته لم يكن وحشاً ولكن شاباً جميلاً، وسقطت قطرات من زيت المصباح على كتفه، فاخفتي، لأن «سايك» خانت ثقته، وهرعت إليه «سايك». وعندما أرادت الأختان الماقدتان الحصول على الكنوز، حصلتا على العقاب العادل فهوتا ممزقتين من فوق الصخور.

وتبحث «سايك» عن زوجها المخفى، وتأتي إلى الإلهتين سيرس وجوون، وتخفق اللاتنان في مساعدتها. وعندما تعلم «سايك» أن من كان يصاحبها هو أمور (كوبيد) إله الحب وابن فيونوس، تقرر أن تهبط نفسها لخدمة الإلهة فيونوس لكي تصالحها. فتلتن فيونوس زوجة الابن غير الطمعة، وتضمرها،

وتكلفها بأعمال مستحيلة، فأرأها كان عليها التقاط العدى والفاصوليا والبالا والحبوب القمح المنتشرة، وكذا الشعير والذرة والخشاش. ويساعدها في ذلك نمل متعاطف معها لقضاء العمل. وبكمهه ثانية، كلفت أن تنزع قطع الصوف الذهبية من فراء الشياه الخطرة. وتشي لها شجيرات البونس بتوجهات كافية لعمل ذلك، وثالثاً، تأمر فيونوس الشابة بأن تحضر لها ماء نهر ستيجوس (نهر في العالم السفلي، المترجم) في قدر. وعقد ذلك، يجب عليها أن تعبر شقاً صغيراً يحرمه تلتين، ومع ذلك يساعدها النسر جوبيتر؛ حيث يطير بالقدر إلى اللبغ ويجلبه ملوفاً، ولكن الإلهة غير المتسامحة ترسل سايك، مرة ثانية، إلى العالم السفلي؛ لكي تجلب من الإلهة «بروسيريونا» دنان الجمال. ولكن الأحجار تبدأ في الكلام، وتعطي نصائحها لها لتجنب دعر العالم السفلي، وبذا، تهبط سايك إلى لعالم السفلي، ولا تمسها القوى السفلية بسوء. وفي أثناء عودتها بطيرة الدنان ورغم كل التحذيرات، تلتح العلية لقتال قدر من الجمال. وما كان البطيرة سوى الدم الإيستجي الذي غرق فيه سايك بعد ذلك، وظلت بغير حراك راقدة في الطريق مثل جثة.

وكان أمور (كوبيد) زوجها الإلهي يبحث عنها في ذلك الحين، ويخلصها من الدم ثم يرسلها إلى أمه ثانية، ويهب أمور نفسه لجوبيتر ويطلب موافقته، ويقوم جوبيتر بنفسه بتوصيل سايك إلى مكان شرية الطلود، ويتم زفاف أمور وسايك بحفل عشاء حافل.

ويرغم أن الصبي يصاحبه الفتاة الصغيرة، فمن الواضح أن النموذج الأساسي للحكاية الشعبية، عن العريس الحيوان، فالشخصية القديمة للعريس الحيوان في تراث الحكاية الشعبية أن تظهر عادة بدأ أركباً أو فخذاً أو حديد قز أو حصاناً أو تنيناً يتم تبديلها، وفقاً ما يلائم العصر. ولذلك، فإن موقف الصغامة والاتصال بالجن، وكسر التابو، والبحث عن الزوج المخفى، والخدمة لدى مارد، وإتمام مهام مستحيلة والنهاية السعيدة، هي طابع مميز وواضح لمعالجة الحكاية الشعبية.

وقد دعا إدخال آلهة الأولمب الإغريقية والرومانية، في حكاية أمور وسايك، بعض العلماء إلى رؤيتها برصفاً أسطورة فكية منقحة (مثل J. devries). وتظهر، أيضاً، فكرة، المجاز الخاص بجور الحب بين الجنسين. ولكننا نحتاج، فقط، إلى تأمل النطاق الذي يطرح فيه أبوليوس فكرته، لندري أنه لم يرد أن يقدم أسطورة أو مجازاً. فهذان الجنسان الأدبيان، لا يفتقان، أبداً، مع الارتباط بالموقف الهزلي.

يرجع أصلها إلى بلاد شرق المتوسط وآسيا الصغرى حتى بلاد الرافدين، ومثل هذا التحديد المكاني يمكن أن يساند الرأي بأنه يجب البحث، هنا، عن أصل الحكاية، ولكن بأثينا السؤال: إلى أي عصر يمكن تتبع الحكاية الشعبية؟

ما تم جلبه هو كتابات مكتوبة ومكتوبة ومؤرخة بحيث يمكن جمعها. ويمكن تصنيف الكتابات الشعبية، فقط، بعد تحويلها من التراث الشفاهي المكتوب، حيث تكون أجزاء من الثقافة مدونة بشكل خاطئ؛ فالاختلافات الدقيقة بين بعضها البعض لم يكن لها على الإطلاق مثال نموذجي. تلك مناطق وثقافات اكتشفت الحكاية الشعبية الأولى. ويمكننا، أيضاً، أن نقدر السدى الزمني الذي نشأت فيه الحكاية الشعبية، فنرجع بذلك إلى بعده، ولا نتجزع مع ذلك، مثل باحثين منفردين مثل «هوت»، على إرجاع تاريخ الحكاية الشعبية حتى العصر الحجري Megalithic في الألف الثالثة ق. م. هنا توضع فرضيات كثيرة، طريقة؛ لقد جمعت شواهد على الحكاية الشعبية الأولى، بمعنى أصح؛ أدلة أدبية، مثل تقليد التحجر في النهر، ولكننا نستطيع أن نسلح طريقاً آخر: وفقاً لنهائيات التاريخية الثقافية، سحاول أن نوزع الحكاية الشعبية التي دونت فيما بعد، والتي صنعت ظوئاً ناقلاً للتراث الشفاهي بملامح مزلية. إنها الموضوعات القديمة والشخصيات التي بهمدها وخيالها وشاعريتها، صنعت عالم الحكاية الشعبية وأचितه. لقد تأملنا تلك الحجارة التي بنيت بها الحكاية؛ لأننا بدونها لا نستطيع أن نتتبع مسار تطور الحكاية الشعبية المكتوبة الثانية، ونستطيع تنظيمها تاريخياً. هناك، الأعمال المستعجلة؛ محاولات المروى، محاولات الطغيب لتخليصها قبل الزواج. في الحكايات الشعبية، تصعد حكايات الطغيب إلى الشكل الفانتازي.

فزارع الأرض يطلب أعمالاً زراعية؛ على البطل أن يجلب بحيرة أو مستنقلاً بواسطة مصفاة، وعليه أن يحرق حقلاً في يوم واحد، ويؤذره ويجلي الحُصول، وفي اليوم الثالث عليه أن يشيد قصرًا. بكبح صغير توجد الحكاية الشعبية شيئاً مختلفاً عما لا يكون الفلاح البدائي راض عنه.

يضع صاحب المواشي المتقدم للعمل أمام تجربة المرحي؛ فعليه أن يرضى ذلك القطيع لمدة طويلة، ولا يجب أن يضع منه حيوان واحد، هكذا تقول الحكاية، وبالتالي يكون على البطل، عندما تتلاشى الخلفية التاريخية، أن يرضى أرانب قافزة مليئة بالحوية.

مثل هذه التحولات في الموضوع، تزعم الراوى أن يصنع مواقف غريبة. والبنات علونهن، أيضاً، أن يجتزن اختبارات،

ففي «التحولات»، تنكح عجوز مخمورة، تثير عصابة من اللصوص، لحروب عذراء وقت وهي في زينة عرسها في يد العصابة، تنكح لها لتوايسها. ففي هذا المشهد الهزلي، تقحم شخصية فينوس بوصفها حماة حائقة، وهي نفسها إلهة الحب والجمال تطعم في دمان الجمال، ولا يناسب السجاز والأسطورة بأية حال من الأحوال أن تكون بداية الرواية مخاطبة القارئ؛ انتبه أيها القارئ، فإنك ستحصل على متعك من ذلك.

هذا يجب أن نصف أن إطار الحكى في «التحولات»، يضم، أيضاً، موضوع مسخ الحيوانات؛ فعلى سبيل المثال، يحول بطل إطار الحكى إلى طائر، ولكنه يدهن نفسه بالدهان اللغاطي للمرأة العلمية بالسحر ويسمر إلى حيوان رمادي بأذان طويلة. ويلاقى، في هذا الشكل وحتى خلاصه منه، ألماً وهزائم كثيرة، وفي النهاية ينقلب هذا الخليط من الطرافة والهزيلة والمعانيبة إلى تلك الصورة؛ بكل سعادة وفرح يكون الحمار المسحور جزءاً من خموض عبادة إيزيس Isiskult. ومن الواضح أن أبرابوس قد كتب هذه الخاتمة المتناقضة في «التحولات»، وكان مثابراً، في ذلك الوقت، لرواية إغريقية لثوقيادوس، وتم ذكرها في مادة «التقصص الموبس»، وقد اتخذ أبرابوس من المسائل عن النبوة في الثقافتين الإغريقية والرومانية، اللتين كان فيهما للنبوة معنى، مدخلاً للحكاية الشعبية، ورغم ذلك، فقد استخدم الميثولوجيا كى يصور تقاليد التحية الرومانية.

فإنما أن يكون الجامع القديم على علم بقرائين الحكاية الشعبية، أو أنه يضمن بمقاصدها الأدبية، ويدين ذلك في الاستخدام غير المسخدم للمهام الأربع التي تقوم بها الشابة للبحث عن زوجها، فمن بين كذوبر من الخطوط الناقلة وجد أبرابوس خطأ متعدياً، ورغم ذلك فإن النغمة الأساسية للحكاية الشعبية لا تضطرب. فقط يتعين أن ذلك يشبه ما يحدث في الاقتباسات من الحكاية الشعبية في الأدب؛ حيث يكون هناك أسلوب خاص لمرحها، وفقاً للاتجاهات المعاصرة والموقف الاجتماعي الخاص به.

ويوجد، أيضاً، موضوع كائن الحمار في مسخ الكائنات للشاعر الروماني أوفيد (٤٣ ق. م - ١٨ م). تتطلب التحولات، بالطبع، صيغة للسخر من السحر واللغة. فعند أوفيد، ولعن الملك ميداس بأذى الحمار، وهذا الشكل الغريب الأليم المختل تحت قلمسة فريجية، سببه الحلاق. ويهيم ميداس بالسحر في حفرة، وينقله برصة من الغاب للرياح، ويحمله الريح منها...

لقد عرفنا الحكاية الشعبية في شكلها الأولى، وأهم شيء حكايات الأساطير وحكايات السحر والحيوانات الأولى؛ حيث



«بيض الثلج وحمار الورد، طباعة، تكوين يدوي، موكبلة (موضوع) العريس المسحور إلى حيوان، تظهر فيها شجاعة واجتهاد الفنانة.

عليهن أن يغزلن وينسجن ويقمن بأعمال الخزف، وبالطبع، فإن بطلنة الحكاية يجب أن تكون رائعة الجمال.

وكل هذه التصورات المنقولة من الحكاية الشعبية عن شخص ما بعد الموت والموتى المعولين، بواسطة النزول إليهم في العالم السفلي، هي تصورات عن (روح الكون وما قبله) Praanimistisch, animistisch (مناهب الروحانية، وتطورت قبل ظهور الديانات العليا واستمرت موجودة بجانبها بشكل مستمر. وينتج عن ارتباط قوة ومبدأ الحياة بالجسد المعقربات الشديدة التي يترتب عليها تدمير هذا الجسد لإيجاد مذهب ما، تماماً، بعيداً عن المجتمع؛ للتطهر من ذنبه.

وفي الإطار النفاص بالتصورات القديمة عن الموت والحياة، تأتينا نماذج قاسية للحلول؛ يجب أن يموت للموتون مرة، والمحصان الملعون تقطع رأسه أو أن جثة الحيوان المسحور تحرق، لكن التصورات القديمة يمكنها من خلال تدمير شخص ما بعد الموت اكتساب شكل إنساني.

وحينما ابتعد رواة الحكاية الشعبية وسامعوها عن تلك الأشكال العادة، تحولوا إلى نماذج السحر. (حوالي القرن الـ1٩)، الاستعداد للصنعية وكلمة واحدة تكفي أو حتى إشارة، العودة للحياة، إلى المجتمع الإنساني يمكن أن تتم بشكل مغاير تماماً ويتم ترميزه: الزواج. وفي هذه الحالة توجد تعديلات. وعود الزواج والمقلبة تحرران من اللغة. والاعتقاد بأن معرفة اسم ما له قوة يمكن به الحصول على المراد إلى سحر الأسماء، وتم تصميمها باعتبارها موضوع حكاية، وأشهرها (Aayth500) Rumpelstilzchen أو عفریت الغابة كما يطلق عليها دائماً.

وتقع، أيضاً، صور العوالم الأخرى خلف الجبال العالية، أو العالم الآخر للماء، والأشجار التي في علو السماء؛ في إطار الحكاية الشعبية، وباستعراض العلاقة بالحيوان، وبالأخص في شخص ابن الحيوان، أو الحيوان العريس أو الحيوان زوج الأخت أو الأخ، وتكون تيساً لذلك، رؤية طوطمية تضع الإنسان والحيوان في علاقة عائلية، ومن هنا يوجد الأمر بعدم صيد حيوان معين. العلاقات الواجبة بالموتى الذين يكن عليهم أن يقدموا العون من جانبهم بقوالم فوق الطبيعية، قد صاغت عبادة الأسلاف في الحكاية الشعبية، ويقل دور الأسلاف إلى عجائز، يتم احترامهم وإتباع نصائحهم، والاختبارات الصعبة في العزلة عن العائلة والحياة اليومية، والتي تفرض على الناس، كانت جزءاً مهماً من العادات

البدائية التي تطورت عامة مع تطور المجتمع، وتحولت في الحكايات الشعبية إلى ليالي تمذيب، ولابد أن تخضع الفتيات الصغيرات في سن نصفهن لإجراء ما، فيحسبن حتى زواجهن في كهف أو داخل مبنى قديم. ومن هذه العادة، نما في الحكاية الشعبية موضوع العذراء في البرج أو في الكهف الأرضي. وقد أشار كل من الباحثين الفرنسي بول سانت إيف، والروسي فلاديمير ج. ب. بروب، كل منهما على حدة، إلى أهمية هذه العادات لإنهاء الحكاية الشعبية.

لقد شكل أصحاب الثقافات الأولى صورة شخص متشابهة في مظهرها، ولكنها مختلفة في الجوهر، بل غريبة، وغالباً ما يظن أنها عدائية، عن الأقزام والعمالقة، العمالقة يظهرين أغلب الأحيان بوصفهم أعداء ويذرون الجلس البشري، فيغايا العظام، التي يتم تفسيرها بشكل خاطيء، تعطي نبضات للفتاتازيا.

ويرجع تصور الأقزام إلى الأشياء التي توجد في الأرض، وأهمها اكتشاف المقابر، وخاصة مقابر ما قبل للتاريخ. وفي هذا السياق، يوجد في حوزة الأقزام خواتم وغلايين وسكاكين وأكواب وأحذية حديدية وأشياء مما توضع مع المتوفى في قبره. ويعد الأقزام الذين يسكنون الأرض حارسى الكنوز المخفية والأحجار الكريمة. ويدخل الأقزام والعمالق، أيضاً، في الأساطير مثل كثير من شخص مايسمى بالأساطير الدنيا؛ حيث يرى منها جزء باعتباره واقعاً، وجزء باعتباره خيالاً شمرى. ما ينتج مايسمى بما بين الحكاية الشعبية والأسطورة. والنساء العليمات بالسحر، إما أن يكرمن باعتبارهن جنيات ساحرات، أو يحزن منهن ويهبن باعتبارهن ساحرات شريرات. وقد تم العمل على هاتين الصورتين، بعد ذلك، بتأثير الديانات العليا. وعلى العكس من ذلك، قديماً ما تغير شخص أكل لحم البشر.

ففي الحكاية الشعبية الأولى، نذكر أوديسيوس والبوليفيم وتأمل بوصفه كياناً متحجراً. تعكس الحكاية الشعبية هنا، فقط، أكل لحوم البشر المسمى المستعارة وأكل لحوم البشر الطقسي التي ترتبط، على سبيل المثال، بحفل الزفاف أو عادات الموت.

أما في الحكاية الشعبية، على وجه الخصوص، فهناك اللتين، سواء بثلاثة رؤوس أو تسعة وصورته الأصلية هي العظام التي انقرضت منذ زمن بعيد، عندما اتخذ الإنسان من العالم موطناً له، واستطاع تكوين تصور اللتين من بقايا عظام، وقدمت الفتاتازيا أفضل استحداثها، ويقف خلف اللتين

هو ما تم صياغته في الثقافات القديمة. تلك الثقافات لم تكن موحدة؛ بحيث إن التطور الاقتصادي الروحي الثقافي المختلف قد جلب، أيضاً، موضوعات وتقنيات مختلفة، حتى أن الفانتازيا والألوان والمتلصقات في الحكاية، كما تبهرتنا هي اليوم، قد اكتسبت بنموها طبقات جديدة. وبالطبع، تخفى موضوعات، بل حداثيت، عندما لا يمكن فهمها وصياغتها شعرياً. ولكن روعة الحكايات الشعبية في تلك الموضوعات البعيدة تاريخياً، والتي عادة ما يكون بها موضوعات وأشخاص غامضون. وبذا أصبحت للحكاية في تطورها أكثر غنى وألواناً، وفتحت نفسها أكثر للفانتازيا والأمانى والأمال القادمة للبشر، ولتصمت على نفسها إلى مجموعات فرعية عدة.

وحيد القرن متولصعاً، ولكنه قد حصل على أهمية كبيرة في العصور الوسطى في المجاز وفن الأيقونات المسيحية.

ويخلص، أيضاً، إلى الصورة القديمة للعالم تقدير قيمة المعدن؛ فالذهب والفضة للفخامة والقوة والثنى. ومما لاجدال فيه أن أقوى مثال على ذلك هو الفارس في عدته للحديدية، سيفه الحديدي، وبالحديد، أيضاً، كانت هناك أدوات يعمل بها البشر، وسارت في طريق التقدم، ونحن نذكر، هنا، الفارس وعدته. وهي مفاهيم نشأت في العصور الوسطى.

ربما قد قيل إننا لا نريد نظرية علمية لنشأة الحكاية الشعبية، لذلك نريد، هذا، أن نذهب إلى أن أسس الحكاية الشعبية

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

حكاية ست الحسن والجمال

رواية: حسين عبد العاطي*
جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

«كَانَ يَمَا كَانَ، كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ عَلَى خَمْسَ بَنَاتٍ^(١)، وَلَمَّا كَبِرَ اتَّهَوَّزَ وَاحِدَهُ، وَكَانَ نَفْسُهُ يَخْلِفُ وَلَدَ، حَمَلَتْ مِرَاتَهُ، وَجِهَ تَاسِعَ شَهْرَهَا^(٢) بِأَلَى قَاعْدِينَ وَتَسْمَعُونَا صَلَاةَ النَّبِيِّ، فَفِ الدَّاسِعِ رَبَّنَا عَطَاةً وَلَدَ وَبِنْتَ، الْبِنْتُ سَمَاهَا سِتَ الْحَسَنَ وَالْجَمَالَ، وَالْوَلَدَ سَمَاهُ الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ، وَالْوَلَدَ يَمَا^(٣) كَبِرَ قَالَهُ يَا بَا، قَالَهُ نَعَمْ، قَالَهُ شُوفِ اخْتِي، قَالَهُ مَا لَهَا اخْتُكَ، قَالَهُ شَايَفَ الْجَمَالَ بِتَاعَ اخْتِي، قَالَهُ مَا لَهْ يَا بَنِي، قَالَهُ اخْتِي جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، قَالَهُ إِيْرَهْ، قَالَهُ شَايَفَ الشَّعْرَ بِتَاعَهَا الشُّقَّةَ الْيَمِينِ^(٤) دَهَبَ، وَالشُّقَّةَ الشِّمَالِ مَرْجَانَ، قَالَهُ إِيْرَهْ، قَالَهُ أَنَا الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ، قَالَهُ إِيْرَهْ، وَاخْتِي سِتَ الْحَسَنَ وَالْجَمَالَ، قَالَهُ عَاوِزَ اخْتُ اخْتِي^(٥)، قَالَهُ غَيْرَ يَا شَاطِرَ عَلَى الدِّينِ، إِيْرَهْ أَلَى يَقُولُهُ دَهْ، فِيهِ وَاحِدٌ بِبَاخُدَ اخْتَهُ؟ قَالَهُ يَا بَا اخْبِزْ زَادَ وَيَزَادُ وَابْرَمَ السَّبْعَ بِلَادَ وَاللَّى لَقِيَتْ^(٦) زَيْ سِتَ الْحَسَنَ وَالْجَمَالَ اخْدَمَا. الرَّاجِلَ خَبِزَ زَادَ وَيَزَادُ وَبْرَمَ السَّبْعَ بِلَادَ، بِلَدَ تَشِيرُ وَبِلَدَ تَحْطُ، يَقْلَى الْجَمَالَ وَالْمَرْجَانَ؟ نَعْ^(٧)، يَقْلَى الْمَرْجَانَ وَالْدَهَبَ؟ نَعْ، لِبَدَ نَالَتْهُ، لَقِي كُلَّ حَاجَةٍ إِلَّا الْجَمَالَ، رَجِعْ الرَّاجِلَ، قَالَهَا يَا أُمَ الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ، قَالَتْهُ نَعَمْ يَا بَوَسْتَ الْحَسَنَ وَالْجَمَالَ، قَالَهَا إِيْرَهْ رَأَيْكَ، نَعْمَلْ إِيْرَهْ؟ قَالَتْهُ الْعَمَلُ عَمَلُ رَبَّنَا، رُوحَ ثَانِي يَا شَيْخَ الْعَرَبِ، قَالَهُ خَبِرَ إِيْرَهْ يَا بَا، لَقِيَتْ؟ قَالَهُ وَاللَّهِ يَا بَنِي مَا لَقِيَتْ، قَالَهُ حَلِيبَ يَا بَهْ تَنْتَرِ تَبْدِيلَ مَا خُدْشِي إِلَّا اخْتِي، فَجَاتَ الدَّادَهْ بِتَحْنَهَا، قَتَلَهَا هَاتِي حِجَّةَ لِبَانَهْ يَا سِتَ الْحَسَنَ وَالْجَمَالَ مِنْ بَقْلَةِ النَّبَايَهْ^(٨)، وَأَنَا أَقُولُكَ، قَتَلْتَهَا^(٩) مَا تَقُولِي عَلَى إِيْرَهْ؟ عَلَى الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ لَمَّا شَرَطَ عَلَى ابْنِكَ وَأَمَّا يَخْبِزُوا زَادَ وَيَزَادُ وَيَبْرَمُوا السَّبْعَ بِلَادَ عَلَى دِمْتِ^(١٠)، بِلَاقَرَا جَمَالَكَ مَا جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، [سِتَ الْحَسَنَ]: عَشَانَ يَجُوزُ، وَمِرَاتَ اخْرِيَا جَابَهُ بِكَرَهْ؟، قَالَتْهَا لَا يَا شَاطِرَهْ ادْبِنِي حِجَّةَ لِبَانَهْ وَأَنَا

أَقُولُكَ، قَالَتْهَا خَدَى يَادَادَ الْبَانَةَ كَلَهَا، قَالَتْهَا لُحْكَى الشَّاطِرِ عَلَى الدِّينِ شَارِطَ عَلَى بُوَكِي بِخَيْرِ زَادٍ وَزَوَادٍ
وَيَبِيرُمُ السَّمْعِ بِلَادٍ بَلَقَى جَمَالُكَ مَا لَقِيَتْ وَيَكْرَهُ الدُّخْلَةَ بِنَاعِكَ عَلَى خَوَكِي، فَقَالَتْ سِتَ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ أَتَرَى
يَا دَادَهُ، قَالَتْهَا زَى مَا يَقُولُكَ كِدَهُ، قَالَتْهَا لِسَجْبِي لَلْكَلْبَةِ لِرُومِي، هُوَ مَوْلَاهُ ^(١١) عَلَيْهِ، أَنْجَحِيهَا وَالْبَيْسَى
الْثُوبِ بِنَاعِهَا وَأَتَرَى لِبِلَادِ اللَّهِ، وَالسَّارَ رِبَا فُلَيْمِتَ، دَبِحَتْ الْكَلْبَةُ وَنَزَلَتْ سِتَ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ بِنَوْنِهَا، بِلَادٍ
تَشِيرُ بِلَادٍ تَحْمَلُ، عَدَّتْ تَرَعُ وَبُحُورَ، قَابِلَهَا فَلَانَ، وَعِلَانَ، قَابِلَهَا وَادِ الْوَزِيرِ ^(١٢) وَوَادِ السُّلْطَانِ، اتَّخَذُوا مَعَ
بَعْضٍ، قَالَهُ الْكَلْبَةُ دَى كَلْبِنِي، قَالَهُ لَحَ إِيْنَا بَرَعَى لِلنَّظْمِ، وَأَنْتَ رَاكِبٌ مَجِيئَهُ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ وَادِ السُّلْطَانِ
قَبَالِ ^(١٣) الشَّاطِرِ مُحَمَّدُ وَادِ الْوَزِيرِ، قَالَهُ لَحَ الْكَلْبَةُ دَى بِنَاعِنِي، قَالَهُ كَيْفَ، قَالَهُ إِيُوهُ بِنَاعِنِي، قَالَهُ لَدَى
رَغِيكَ لِرَأْرَالِ الْغُلَانِ وَخَدَ مِنْهُ بِنَاوَهُ ^(١٤)، بِحَدَا تَقَرَهُ ^(١٥)، يَاللِّي عَلَيْكَ مَا تَصْلُوهُ عَ النَّبِيِّ، وَكَلَّ وَاحِدَ حَطَّ
فِيهَا مَصْلَحَتُهُ ^(١٦)، جَابُوا الْكَلْبَةَ نَحَرْتِ ^(١٧) نَحَرْتُ نَحَرْتُ وَطَلَعَتِ الْبِتَاوَهُ، بِنَاوَهُ مِينَ الشَّاطِرِ مُحَمَّدُ وَادِ
الْوَزِيرِ، قَالَهُ يَهْقَى كَلْبِنِي، قَالَهُ لَا دَى مَشْ كَلْبِنِكَ، قَالَهُ لَمَّا خَدَهُ نَقَعَ الْكَلْبَاتِ ^(١٨)، يَاللِّي تَاخَذُ كَلْفَهُ يَهْقَى
كَالْبِيَتَهُ، قَلَمُوا الْكَلْبَاتِ وَحَطُّوهُمَا بَرَضَهُ فِي الْفَحْرِ ^(١٩) دَى طَلَعَتِ الْكَلْبَتِ بِنَاعَ مِينَ الشَّاطِرِ حَسَنَ ابْنِ السُّلْطَانِ،
قَالَهُ حَلَالٌ عَلَيْكَ كَلْبِنِكَ، قَالَهُ حَلَالٌ عَلَيْهِ خَدَ الْكَلْبَةِ وَدَرَحَ، فِي الْيَوْمِ دَهْ كَانَ رَمَضَانُ، عَلَيْكَ مَا تَصْلُوهُ عَ
النَّبِيِّ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ قَالَ يَا دَادَهُ، قَالَتْهُ نَمَّ يَا سِيدِي، قَلَهَا خَدَى الْكَلْبَةُ دَى دَخَلِيهَا دُرَا ^(٢٠) الْجَمَامَ حَمِيَهَا
وَسَرَّحِيهَا شَعْرَهَا، وَأَوَّلُ مَا بَادَنَ أَذْنَ الْمَغْرِبِ ^(٢١) هَانِيَا جَنْبِنَا عَ السُّفْرَةِ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ مَطِيحٌ غِيْرُهُ مَعَ إِيُوهُ
وَأُمُّهُ، أَبُوهُ قَالَهُ لِيَهْ كِدَهُ يَا شَاطِرُ حَسَنُ، قَالَهُ يَا بَا زَى مَا خَلَقْنَا اللَّهُ خَلَقَنَا اللَّهُ، فِي الْإِمْدَادِ مَا تَصْلُوهُ عَ النَّبِيِّ،
قَعَدَتِ الْكَلْبَةُ سَبِيحَاتِمُ ^(٢٢) الشَّاطِرُ حَسَنُ أَبُوهُ يَقُولُ لِدَادَهُ يَا دَادَهُ، إِيُوهُ، الْبَاهِرَةُ إِعْمَلِي كَذَا فِي السَّحُورِ،
إِدْجِي جُورَ حَمَامٍ وَاعْمَلِي فُطْرَتَيْنِ، تَقْرَمُ هِيَهْ تَقْلَعُ تَوْبَ الْكَلْبَةِ جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدٍ، دَبِيحُ
وَتَسْلُ كُلَّ حَاجَةٍ وَتَتَسَحَّرُ وَتَشْرِبُ كِبَابَةَ الشَّايِ، وَتَلْبِسُ الثُّوبَ بِنَاعِهَا وَتَنَامُ، يَهْوَتْ بِنَاعَ السُّحُورِ ^(٢٣)، لِدَادَهُ
مَ الشَّقَا النَّهَارُ كُلَّهُ اِعْمَلِي دَى وَاعْمَلِي دَى وَهَاتِي دَى وَرَدِي دَى نَامَتِ مُحَمَّدَتِي، حَسَتْ بِلَايَهُ، بِالْأَذَانِ طَالِعَ
بِنَاعَ السُّحُورِ، قَالَتْ يَا دَهْ أَفُومَ اِعْمَلِي إِيهْ دِلُوقْتُ، اِعْمَلِي إِيهْ لَسِيَادِي وَتَسَحَّرُوا بِهِ، دَخَلَتْ الْمَطِيحُ لَقَتْ
خَيْرَاتِ اللَّهِ جَاهَزَهُ، الدَّادَهُ مَرَضِيئَتِي نَقَلَ لِحَدَّ، وَلَا لِّلشَّاطِرِ حَسَنَ وَلَا لِأَبُوهُ، وَلَا لِأُمِّهِ، طَلَعَتْ بَرَهُ، قَالَتْهَا
يَاسْتِي، قَالَتْهَا نَمَّ، قَالَتْ يَاسْتِي يَاسْتِي، يَاللِّي فَصْرَكَ أَعْلَى مِنْ قَصْرِنَا، إِيْنِيَا عَقْرُودَ عَدَبَ لِرُجْمَانِهِ عَدْنَا،
وَأَنَا أَقُولُكَ عَلَى الْخَبْرِ، قَالَتْهَا قَوْلِي، قَالَتْهَا يَاسْتِي بِلَامَّا خَدَهُ مِنْ سَاعَةِ مَا سِيدِي جَابَ الْكَلْبَةُ دَى وَأَنْتَ
تَقُولِي عَلَى طَعَامِ السُّحُورِ، وَأَقْرَمِ النَّهَارَ جَاهَزَ، فَهُوَ جَاءَ مِنْ بَرِهِ وَسَمِعَ، قَالَهَا إِيهْ يَادَادَهُ، قَالَتْهُ لَوْلَا خَوْنِي
مَنْكَ تَاخَذُ رَقِيَّتِي بِالسَّيْفِ، دَى مَشْ كَلْبَهُ، لَمَّا يَقُولِي عَلَى طَعَامَاتِ اللَّيْلِ يَقُومُ لِنَقَاهَا جَاهَزَهُ، قَالَهَا حُطِبَ أَنَا
الْيَلْدَى مَا سَخَبْتِي وَأَشْرَفَ بَعِيْنِي، جِهَ وَرَا السَّارَهُ وَاسْخَبَا بَعْدَ مَا قَالَ لِدَادَهُ اِعْمَلِيكَ الْبَاهِرَةُ شَرِيَّةَ شَرِيَّةَ
عَلَى دَكْرَ زِي، قَالَتْهُ حَاضِرُ يَاسِيدِي، بَعْدَ مَا كَدَهُ سَمَى بِاسْمِ اللَّهِ وَمَسَكَهَا، قَالَتْهُ اسْتَرِ عَلَيْهِ يَاسِيدِي زَى
مَا سَرَتَ عَلَيْكَ، قَالَهَا بِيْنِي وَبِيْنِكَ حَدَّ اللَّهُ، الْبَيْسَى الثُّوبِ بِنَاعِكَ، وَأَنَا السَّيْفُ مُتَقَدِّمٌ بِهِ، زَى مَا أَنْتَ خَلِيكَ،
قَالَهُ يَابَهُ، قَالَهُ نَمَّ، قَالَهُ عَاوَزَ اتَّجَوَزَ، قَالَهُ تَاخَذُ بَتَ الْوَزِيرِ فَلَانَ، قَالَهُ لَحَ، قَالَهُ بَتَ الْمَلِكِ فَلَانَ قَالَهُ لَحَ، قَالَهُ
عَرُوسَتِي مِ بِيْنِي، قَالَهُ فِينِ يَابَنِي، قَالَهُ الْكَلْبَةُ، الْكَلْبَةُ، إِيَهْ يَا شَاطِرُ تَجَوَزَ كَلْبَهُ ^١، قَالَهُ يَابَا دَى مَشْ كَلْبَهُ،
دَاجِلُ اللَّهِ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدٍ، قَالَهُ بَحْنِي قَصَدَكَ إِيهْ يَا وَلَدِي، قَالَهُ دَوْرَ الْمِلَادِي ^(٢٤) فَبِ الْمَدِينَةِ

إِنَّ الشَّاطِرَ حَسَنَ مِهْجُوزٍ فَلَانَةَ بِنْتَ فَلَانَ، قَالَ ابْنُ عِلْمٍ (٢٥)، قَالَ أَنَا بِتَوَكُّكِ كَدَّ يَا بَايَةَ (٢٦)، دُور (٢٧) الْمَلْدَادِي إِنَّ الشَّاطِرَ حَسَنَ مِهْجُوزٍ فَلَانَةَ بِنْتَ فَلَانَ، الصَّوْنَانِ عَادَ وَالِدَابَيْعِ اسْتَحْضَلَتْ (٢٨)، وَهِيَ نَازِلُهُ مِنْ فُوقٍ فَكَانَ شَعْرُهَا، شَعْرَ دَهَبٍ وَالثَّانِي مَرْجَانٌ، وَجَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدٌ، قَالَهَا يَا أُمِّي تَقُولُكَ أَدِينِي بِشَكْرٍ (٢٩) أَدِينِي حَاجَةً أَدِينِي بِلَا قُطْعَانٍ (٣٠) وَيَكُنِّي الْهَجِيئَةَ بِنَاعَتِي، وَخَلِيلَهَا تَطْلُعُ فِ الشَّارِعِ، تَطْلُعُ وَرَاهَا، عَشَانُ النَّاسِ تَنْفَرُجُ عَلَيَّ جَمَالُهَا، وَطَلَعَ الشَّاطِرَ حَسَنَ بِالْفَرَسَةِ (٣١) وَرَمَى عَلَيْهَا مَحْرَمَةَ الْمُلُوكِ (٣٢)، الَّتِي عَلَيْكَ مَا تَصْلُكُوا عَلَى النَّبِيِّ، وَخَذَهَا قَدَامَهُ وَهِيَ رَاكِبَةٌ الْهَجِينَ عَلَى الْقَصْرِ بِنَاعِهِ، وَأَوَّلَ مَا رَوَّحَ قَالَهَا عَاوِزُهُ إِلَيْهِ بَاسَتْ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ، قَالَتْهُ تَجِيبُ أَبُورَآ وَأُمِّي وَأَخُوِي الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ، قَالَهَا حَامِسُنْ، جَابَ النَّقَاسِي، رَكَّبَتْ عَلَيْهِمْ، قَالَهَا كَفَيْكَ مِينْ، قَالَتْهُ كَفَيْتِي إِلَى خَلْقِكَ وَخَلْقَتِي، وَبَعْدَ مَا كَتَبَ دَارِيَتِ الزَّغَارِيَتِ (٣٣)، طَلَعَتْ أُمُّهُ، بَصَتْ مِنْ خُرْمِ الْمَبَابِ لِقَتِ الرَّاسِ رَاسِينَ، وَالرَّجُلِ رَجُلِينَ، وَالشَّعْرَ الدَّهَبِ وَالْمَرْجَانَ عَلَى الْفَرَسِ مِهْجُوزَةً (٣٤)، وَلَقَتْ سِتَ الْحُسْنَ، جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدٍ، فِي حُسْنِ أَبْنَاهِ الشَّاطِرَ حَسَنَ، وَنَتَّ بِالزَّغَارِيدِ، قَالَهَا لِمَهُ يَا أُمُّهُ، هُوَ مِثْلُ رَاضِيَةٍ غَيْرَ لَمَّا أَجْبَلَهَا أَبُورَآ وَإِمَامُهَا وَأَخُوهَا، قَالَتْ هُوَ: بَيْتِي وَبَيْنَ أَبْنَائِي هَذَا السَّيْفُ، بِرُوحٍ يَجِبُنِي أَبُورَآ وَأُمِّي وَأَخُوِي الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ وَأَنَا أَخُوِيهِ يَكْتَشِفُ عَلَى بِالْحَلَالِ.. رَاحَ الشَّاطِرُ حَسَنَ، بَلَدَ تَشِيلُ وَبَلَدَ تَحْمُطُ، بَلَدَ تَشِيلُ وَبَلَدَ تَحْمُطُ، أَنْسَدَ (٣٥) فَبَدَا دَاةَ سِتَ الْحُسْنَ، وَسَالَهَا قَالَتْهُ دِي فَلَانَةَ لَيْسَتْ تَوْبُ لَكِنَّهُ طَلَعَتْ فَبِلَادِ اللَّهِ، عَشَانُ أَخُوهَا مَلَقِيضُ جَمَالُهَا وَكَانَ عَاوِزُهَا بِأَخْذِهَا، وَبَعْدَ مَا رَأَيْتُ قَعْدَ أَخُوهَا الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ عَلَى شَطِّ الْبَحْرِ وَطَلَعَتْهُ مَلَكَةُ الْبَحْرِ، جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدٍ، وَاسْمُهَا سِتَ الْحُسْنَ بِنْتُ الْمَلِكِ سَرْحَانَ مَلِكِ الْبَحَارِ، وَأَتَجَوَّزُوا وَعَاشُوا فَبَثَاتُ وَبَثَاتُ، وَابْنُهُ خَبَزَ زَادَ وَزَوَّادَ، وَبَدَأَ السَّبْعَ بِلَادَ يَدُورُ عَلَى بَنَتِهِ سِتَ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ وَلَفَ كَدَّ مَالْفِ وَرَجَعَ بِلَاهَا (٣٦) قَالَهَا أَنَا الشَّاطِرَ حَسَنَ ابْنِ الْمُسْلِمَانِ عَزَّ الدِّينِ وَأَتَجَوَّزْتُ سِتَ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ، وَدِينِي عَلَى أَبُورَآ وَإِمَامُهَا وَصَفْتُهُ الدَّوَارَ، وَخَدَمْتُ مَعَهُ، وَشَافُوا بَنَتَهُمْ قَاعِدَهُ فَبَقَصَرُ مَدُورُ فُوقَ الثَّلْثِ، مَا عَلَيْنَكُمْ مَا تَصْلُكُوا عَ الدِّينِ وَجَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدٍ.

الهوامش

* الراوي: حسين عبد الحامطي، ولد في قرية البطاخ، مركز المراهقة، محافظة سوهاج، عام ١٩٤٣، وانتقل إلى مدينة أبو ليج بمحافظة أسيوط، عام ١٩٦٥ حيث كان يحيى أفراح القرى هناك، تعلم حتى الابتدائية، وسجل الجامع منه هذه الحكاية، ضمن ما سجل منه، عام ١٩٩٣.

(١) على خمس بدات: أي أنه الابن الوحيد بين خمس بدات.

(٢) ناسع شهرها: أي في شهرها للتاسع.

(٣) بما: أي عندما.

(٤) الشقة اليمين: أي الجانب الأيمن، أو الناحية اليمنى.

(٥) أخذ لحنى: أنزجها.

(٦) لقيت: وجدت.

(٧) لع: لا.

(٨) بقلك البقاية: أي فمك الذي مثل حبة البق، والذيق ثمرة صغيرة للحجم، وهذا الوصف علامة على جمال الفم.

(٩) كتليلها: قالت لها.

(١٠) على دمت: أي على أساس، أو على توبة.

(١١) مولفه: أي تألفه، أو أنشأه.

- (١٢) واد الزبير: ابن الزبير.
- (١٣) قبال: لمام.
- (١٤) بثاره: نوح من أنواع الخنزير في السعيد السورى.
- (١٥) نفرة: أى حفرة.
- (١٦) مصلحته: أى حاجته، أو الشيء الذى يخصه.
- (١٧) نخرت: أى حشرت.
- (١٨) الكتات: للملابس الداخلية.
- (١٩) الفجرة: للفجرة.
- (٢٠) درأ: أى بالداخل، والملاحظ هنا نطق حرف الجيم دالاً، على نحو ما يحدث فى بعض مناطق محافظة أسيرط ومحافظة سراج.
- (٢١) أدان: أدان الصلاة.
- (٢٢) سبع ثيام: أى سبعة أيام.
- (٢٣) بئاع السحورة: المسحراتى.
- (٢٤) دور اللنادى: أرسل اللنادى لوجوب الأكل.
- (٢٥) إيل علمك: كيف. أو من أين. عرفت.
- (٢٦) يابابه: يا أبى.
- (٢٧) دور اللنادى: أى طاف وجال.
- (٢٨) والصوان عاد والدباج اشغلت: أى أقم مرادق الفرح، ونجحت ذبائح كثيرة.
- (٢٩) بشكير: فرقة أو مضفة.
- (٣٠) بلا قلعان: بلا قهوة.
- (٣١) للفرسة: للفارس أو للفرس.
- (٣٢) محرمه للمراك: أى لوحة الملك، أو قماش الملك للحمى.
- (٣٣) دارت الأزغاريد: أى عمت أصوات للأزغاريد فى أنحاء المكان.
- (٣٤) مبرقة: مملوكة، أو تشغل حيز الفراش.
- (٣٥) اتسب: أى قابل مصادفة، أو فقاء، والسعى الحرلى تصادم.
- (٣٦) بلاها: بدونها.



حكايات شعبية تحكيها الشعوب

حكاية بولندية شعبية

حكاية الإنسان عبر مراحل عمره

ترجمة وتقديم: رأفت الدويري

حكايتنا هذه واحدة من عشرات، وربما مئات الحكايات الشعبية التي يحكيها الشعب البولندي. وقبل أن نسمع الحكاية، يجدر بنا أن نتعرف على حكاية ما قبل الحكاية أو حكاية الحكاية.

فيلمًا أمريكيًا شهيرًا بالعنوان نفسه «كوفاديس».. هذا الروائي كتب عن «سابالا» قصة بعنوان «حكاية سابالا»، وفي مقدمتها كتب الروائي الشهير عن سابالا:..

«وقد جلسنا في الخلاء حول النيران، نستدفئ بها. بينما نصغي في صمت إلى سكن الجبال حولنا، وفجأة رفع «سابالا» رأسه وإذا بوجهه المغطى بالتراب يبدو لي وكأنه وجه صقر صجور أو وجه الشاعر الإنجليزي جون ميلتون، ثم نظر «سابالا» بعينه الأزجاجيتين إلى النيران وبدأ يحكي...»

ولعله من بين ما حكى «سابالا» للروائي البولندي الشهير كانت حكايتنا: هذه «الإنسان» عبر مراحل عمره..

كان الفلاح البولندي جان كوزيبوفسكي Jan Koze Prowski، والشهير باسم سابالا Sabala، أشهر «حكواتي» بولندي عبقري في القرن التاسع عشر. كانت لديه موهبة عبقرية في حكي الحكايات البولندية الشعبية لجمهوره من المستمعين؛ لقد كان «هميروس التاتراس» Homer of The Tatras، هكذا لقبه رسام بولندي شهير. وفي مسقط رأسه زاكوبين Zakopane، أقام لـ «سابالا» تمثال يمثله وهو جالس القرفصاء تحت قدمي طوبى كان قد اكتشف موهبته العبقرية باعتباره حكواتيًا. ولعله من الطريف أن نعرف أن الروائي البولندي الشهير هنريك شينكييفيكز Henryk sienkiwicz (مؤلف رواية كوفاديس Quo Vadis الشهيرة والتي أصبحت

وفي عام ١٨٩٤ ، جمع أ. ستوبكا A. Stopka الحكايات الشعبية التي سمعها من سابالا. وفي عام ١٨٩٧ ، نشرها في كتاب بطوران «سابالا» .

ولقد قام جوليان كرازانوفسكي Julian Krasno Wski بترجمة حكايات سابالا من البولندية إلى الإنجليزية .

وها أنا أترجم عن الإنجليزية إلى لغتنا الجميلة واحدة من تلك الحكايات الشعبية .

الحكاية : الإنسان - عبر مراحل عمره

بعد أن خلق الله الحيوانات، استعذى الأسد في حضرته وقال له :

سأولئك لك حكم مملكة الحيوانات. أما أنا، فسأترولى حكم البشر.

فماذا حدث بعد ذلك ؟؟

يحكى أنه قد اجتمع ثور وحمار وعجل وكلب، واتفقوا على إزاحة الأسد عن الحكم ليحكموا أنفسهم بأنفسهم !! خدوا بالكر معايا !!

وكانت خطتهم على الوجه التالي :

يقوم الكلب بإرسال برقيات احتجاج وتظلمات ضد الأسد .

أما العجل ، فيسير بين الحيوانات، بينما تصدر عنه أصوات تحبر عن جوعه، مما يثير الشفقة عليه .

ويقوم الثور بالسور خلف العجل ليشرح للحيوانات أسباب الأصوات التي يصدرها العجل؛ إذ إن العجل أخفى من أن يمر عن نفسه، ويقوم الحمار بحمريك أذنيه لأعلى ولأسفل تعبيراً عن سوء معاملة الأسد له . وهكذا يكشفون تحريم الأسد الطعام عليهم، فيضللون عن سوء معاملته لهم التي تصل إلى حد الضرب .

وكان لابد أن يكتشف الأسد ما كان يدبر ضده ؛ فاستعذى الحيوانات الأربعة وقال لهم : إنكم تصرفتم ضدى بحمافة، فمن منكم المحرض ؟؟

ولقد ادعى جميعهم البراءة مع إنكار أى تدبير ضد الأسد!

فاستطرد الأسد قائلاً لهم :

إذن، فلا بد ولله الشيطان.. قد تقمص أرواحكم .. فتصرفتم ضدى بحمافة! والآن اسمعونى جيداً :

هل تظنون لئن سجد أو مستمع لكونى حاكماً عليكم ؟ لقد أمرنى الله أن أحكم مملكة الحيوان، ولم يكن أمامى سوى للطاعة .. والآن، انكبها لما أقول، لقد أخطأتكم فى حقى، ولابد من تطهيركم من الخطيئة، وفى الحال، سأحدد العقاب المناسب لكل منكم .

ولكن ما حدث هو أن الأسد لم يرغب فى أن يعاقب بنفسه الحيوانات الأربعة .. إذ إن توريث نفسه فى معاقبة الخطاة أمر لا يرضاه لنفسه، ولهذا فقد أمر بالأتى :

أن يأكل الثور الكلب، فأكلته فجما عدا الرأس، ثم يأكل الحمار الثور، فأكلته فيما عدا الرأس، ثم يأكل العجل الحمار، ولصلاة عظام الحمار ظل العجل يعض فى جسم الحمار حتى تكسرت أسنانه جميعها، ولكنه فى النهاية تمكن من أكل الحمار فيما عدا الرأس .

وفى النهاية، جاء دور العجل ليكون من نصيب الأسد (ظلمه أطرى وأفخر من لعموم زملائه فى المؤامرة) ولكن الأسد خشى أن يأكل رأس العجل لأنها - لا مؤاخذه فى التعبير - رأس عجل غيبى ..

ولقد جمع الأسد رأس العجل ومعها بقية رؤوس زملائه فى المؤامرة وجلودهم، ودفنها جميعاً تحت الأرض، ومع الزمن تحللت واختلطت بترية الأرض التي دفنت فيها .

وعندما أراد الله أن يخلق الإنسان أخذ طيناً وشكل منه الإنسان وأسفاه! لقد كان الطين الذي جبل منه الإنسان من تربة الأرض نفسها التي دفنت فيها رؤوس الحيوانات الغيبية !!! ولهذا السبب فإن البشر - حتى أنكاهم - ترجع أصولهم إلى الحيوانات الأربعة . ولعل هذا هو السر فى أن :

الإنسان فى شباهه يكون كالعجل غيبى وأحمق، وعندما يصبح رجلاً، فإنه يكون كالثعلب دائم المطاردة .. لا يستقر! وعندما يتزوج يعمل كلور، وعندما يشيخ يصبح - كالحمار - متخلف عقلياً .

تلك الصفات الحيوانية كانت من نصيب الرجال فقط؛ إذ إن السام خلقن بعد ذلك !!



المفهوم الأمريكي للفولكلور

تأليف: آلان دندس
ترجمة: على علفي

قد بجانب الحكمة أن نتحدث عن «ال» مفهوم الأمريكي للفولكلور، كما لو كان هناك مفهوم واحد. فقد كان هناك، في الماضي، بل في الحاضر أيضاً، خلاف واضح بين علماء الفولكلور حول طبيعة الفولكلور، مما قد يدفع إلى القول بأن هناك عدداً من المفاهيم عن الفولكلور الأمريكي مساي، تقريباً، لعدد علماء الفولكلور. هكذا، يمكن، وبحق، مناقشة «المفهوم الأمريكي للفولكلور، باعتباره «بعضاً من مفاهيم الفولكلور الأمريكية».

يميل العامة إلى التفكير في الفولكلور باعتباره مرادفاً للخطأ، أو المغالطة، أو عدم الدقة التاريخية. وعلى سبيل المثال، نحن نسمع عبارة «هذا فولكلور»، بمعنى «هذا غير حقيقي»، وببلا لا يساعد هذا خيال عالم الفولكلور المحترف – حيث يقل الناس من شأنه باعتباره لا يؤدي عملاً مهماً. إلا أن ذلك لا يجب أن يمثل مصدر قلق لنا.

إن المشكلة التي تنشأ، عند النظر بعين الاعتبار إلى المفاهيم الأمريكية للفولكلور، هي أن مصطلح «فولكلور»، في الاستخدام الأمريكي، يشير إلى كل من المواد الخاصة للدراسة والدراسة نفسها (على سبيل المثال الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية). يترتب على هذا أن مفهوم عالم فولكلور أمريكي عن الفولكلور قد يشتمل على تعريفه لمواد الفولكلور (ولا يشترك كل علماء الفولكلور الأمريكيين المعاصرين في

أعنى بـ «الأمريكي، الشمال الأمريكي، وبالتحديد أعنى الولايات المتحدة الأمريكية. إن أهل أمريكا اللاتينية يعتبرون أنفسهم، أيضاً، «أمريكيين»، وفي أمريكا اللاتينية نشط علماء الفولكلور نشاطاً كبيراً في العقود القليلة الأخيرة، لمساهمة «مفاهيم» للفولكلور على وجه التحديد⁽¹⁾. من ناحية أخرى، تختلف المفاهيم المتعددة للفولكلور التي يتبناها علماء الفولكلور في أمريكا اللاتينية جذرياً عن تلك التي أديها بقوة علماء فولكلور أمريكا الشمالية، وهو ما لن نتعرض له في دراستنا هذه.

عند تناول المفهوم الأمريكي للفولكلور بالمناقشة، سوف ألزم نفسي بمفاهيم علماء الفولكلور الأمريكيين عن الفولكلور؛ حيث يحتاج مثل هذا الموضوع إلى أن يشتمل على وجهات نظر الرأي العام.

التعريف نفسه على أية صورة)، وعلى رأيه في نظريات ومناهج العلم المسمى «فولكلور»، (ومرة أخرى، هناك اختلافات حادة في الآراء حول توظيف الأهداف النظرية والتقنيات المنهجية). وسأحاول استعراض المفاهيم الأمريكية عن الفولكلور بمعنى المواد الفولكلورية، وعن الفولكلور باعتباره دراسة علمية لهذه المواد.

قد تكون أسهل الطرق لوصف المفهوم الأمريكي عن ماهية مواد الفولكلور، هو أن نقسم كلمة فولكلور إلى «فولك» Folk، و«لور» Lore، ما المفهوم الأمريكي لـ Folk؟ وما المفهوم الأمريكي لـ Lore؟ حتى نجيب عن هذه الأسئلة، قد يبدأ أحدهم بفحص المفاهيم الأمريكية لهاتين الكلمتين سنة ١٨٨٨، تلك السنة التي نشأت فيها جمعية الفولكلور الأمريكي، ثم ظهرت مجلة الفولكلور الأمريكي. وقد أثرت آراء كثيرة، ثم تبديها في ذلك الوقت، وبصورة رئيسية، على تطور الدراسات الأمريكية اللاحقة عن الفولكلور. (إن علماء الفولكلور لا يستمعون بدراسة التقاليد فحسب، بل يميلون، هم أنفسهم، إلى الالتزام بالتقاليد في دراساتهم. وكما نتكلم مواد الفولكلور من جيل إلى جيل، نتكلم نظريات ومناهج دراسي هذه المواد من جيل إلى آخر من علماء الفولكلور. وهكذا، سجد المرء أن كثيراً من مفاهيم علماء الفولكلور الأمريكيين في القرن العشرين هي حقاً مفاهيم القرن التاسع عشر متخفية).

في المقالة الافتتاحية في عدد مجلة الفولكلور الأمريكي الأول، وتحت عنوان «مجال وعمل مجلة الفولك» - لور الأمريكي، أوضح وليم ويلز نويل أن المجلة كانت قد صممت «لجميع ما تبقى، واختفى سرياً، من الفولك» - لور في أمريكا، أي:

أ- آثار الفولكلور الإنجليزي القديم (الأغاني للعاطفية - الحكايات - الخرافات - اللهجة... إلخ).

ب- المعتقدات التقليدية للزنجى في الولايات الجربية من الولايات المتحدة.

ج- المعتقدات التقليدية للقبائل الهندية في شمال أمريكا (أساطير - حكايات... إلخ)

د- المعتقدات التقليدية في الجزء الغربي من كندا أو المكسيك... إلخ.

ومما سبق، يتضح أن نويل ريد المفهوم الأوروبي للفولكلور باعتباره آثاراً من ماضٍ سحيق، مع ملاحظة أن

نويل لم ينكر إمكان نشوء أي فولكلور حديثاً في الولايات المتحدة، بمعنى: أي فولكلور أمريكي خاص بالسكان الأصليين. من ناحية أخرى، واجه نويل مشكلة منهجية في تعريف الفولكلور، وهي مشكلة سببها وجود الهندو الحمر الأمريكيين. (ربما نلاحظ أن عمل علماء الفولكلور الأمريكيين مع فولكلور الهندو الأمريكيين كان له تأثيرات مهمة على اتجاه نظرية الفولكلور الأمريكي).

لقد استخدم نويل كلمة الفولكلور بالمعنى الصارم؛ لكن يشير إلى التقاليد الشعبية غير المكتوبة للبلاد المتحضرة (Newell 1888 c). وهكذا، طبقاً لتعريف نويل، لم يكن من الممكن أن يكون لدى الهنود الأمريكي فولكلور؛ لأنه لم يكن «متحضراً»، ولكنه كان «هجيناً»، طبقاً للنمط الشبي، في ذلك الوقت، الذي كان نمطاً ارتقائياً خطياً ثلاثي المراحل، وهي: الهجينة، والبربرية، والمتحضرة.

ومن الغريب أن هذا التمييز لا يزال يطبق على الفرع الثاني من الموسيقى الشعبية، إن الطلاب الأمريكيين الذين يدرسون الموسيقى الشعبية لا تشغل دراساتهم على الموسيقى الهندو أمريكية، وهو ما يتناقض مع سلوك دراسي الحكاية الفولكلورية الأمريكية الذين يضمون الحكايات الهندو أمريكية في دراساتهم. بالنسبة إلى نويل، ذلت الصعوبة بتوظيف المصطلح، علم الأسطورة Mythology، بالإضافة إلى «فولكلور»، وملاحظته للموضوع، شرح نويل (1888 c: 163) أن علم الأسطورة يشير إلى «نظام حياة الحكايات والمعتقدات الموجود بين البدائيين يساعد على تفسير الوجود». لقد حاز البدائيون الأساطير، والمتحضرين الفولكلور، الذي اعتقد أنه أثر من الأزمنة البدائية. وقد اهتم التفريق، أيضاً، على أن الأسطورة كانت تعيش، بينما كان الفولكلور يموت. إن ما يشير إلى أن نويل كان جاداً في تفرقه يتضح من إشارته الموجزة، وربما كان يجب تسمية مجلة الفولكلور الأمريكي، بمجلة الفولكلور والأساطير الأمريكية. ولم يكن هذا التفريق قائماً بين معظم علماء فولكلور القرن العشرين الأمريكيين، واعتبرت الأساطير فرعاً من فروع الفولكلور. وبرغم ذلك، فإن اسم المعهد في جامعة كاليفورنيا، الوجود في لوس أنجلوس (UCLA)، هو «مركز دراسة الفولكلور المقارن والأساطير» الذي يعنى، ضمناً، أن الفولكلور والأسطورة كيهنوتان منفصلتان.

أدرك نويل، سنة ١٨٩٠، أن التفريق كان تفريقاً زائفاً، ورأى أن مصطلح فولكلور كان يجب أن يكون أكثر شمولية.

هذه الأسبقية جلوية الموضوع في الفولكلور الأمريكي، يتضح ذلك عندما يقارن شخص بين الاهتمام المبالغ فيه بدراسات الأغاني الفولكلورية الإنجليزية في أمريكا (أغاني الأطفال في الولايات المتحدة على سبيل المثال)، ودراسات أغاني المهاجرين الأمريكيين الشعبية.

وتشير الفئة الثانية، في قائمة نويل، إلى الزنوج في الجزء الجنوبي من الولايات المتحدة، ولا تزال تقاليد أو مآثرات الزنوج ماثراً بحث الفولكلور الأمريكي، كما أن التركيز على تقاليد زواج الجنوب استمر حتى وقت قريب، ولم تظهر إلا في العقد الأخير مختارات خاصة بزنوج الشمال، وبصورة بارزة بواسطة زوج المحضر (Abrahams 1964)، حتى دورسون Dorson أعان أن فولكلور الزنوج الأمريكيين ينتمي، أولاً إلى ثقافة الجنوب القديم الزراعية؛ بل ذهب إلى أبعد من هذا بقوله: «إن الزنوج الأحرار الذين يعيشون شمال نهر أوماها لم يكن لديهم تقاليد» (1959: 181). تمكن الصعوبة، هذا، في أن بعض علماء الفولكلور الأمريكيين اهتموا، فقط، بفولكلور الريف الجنوبي الزنجي، بينما كان دورسون على صواب، لاربيب، في ملاحظته عن امتلاك محضر الشمال الزنجي لفولكلورهم الخاص، الذي أعيدت صياغة كثير منه من فولكلور البيض، كما تلتبت دراسة إبرامز عن الفولكلور الزنجي في فيلادلفيا، ويسلفانيا (Abrahams, 1964).

لا تزال تقاليد الهنود الأمريكيين تمثل موضوعاً حقيقياً بالنسبة إلى عالم الفولكلور الأمريكي. من ناحية أخرى، اقتص علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون بدراسة مختارات الفولكلور الهنودأمريكي، في حين ركز عدد قليل من علماء الفولكلور الأدبي – بصورة شاملة – على المواد الهنودأمريكية.

قد يكون Stith Thompson الاستثناء الأكثر بروزاً. عند تقسيم «الشعوب» بين الأنثروبولوجيين وعلماء الفولكلور الأدبي، يقدم الزوج الأرصنية العامة. وقد اهتم علماء الفولكلور الأدبي بالفولكلور المشتق من أوروبا والفولكلور الزنجي، ويدرس علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون الفولكلور المشتق من آسيا (على سبيل المثال، الهنودأمريكي) والفولكلور الزنجي. وقد يرجع هذا إلى حقيقة أن الفولكلور الزنجي الأمريكي خليط من الطاهر الأوروبية والإفريقية. هكذا، يجد كل من عالم الفولكلور الأدبي المهتم بالفولكلور الأوروبي وعالم الفولكلور الأنثروبولوجي المهتم بالفولكلور الإفريقي مصادر مهمة في التقاليد الزنجية الأمريكية الشفاهية الغنية.

في ٢٤ مارس من العام نفسه، قدم نويل بحثاً بعنوان «دراسة الفولكلور» إلى أكاديمية نيويورك للعلوم. إن مفهوم نويل عن الفولكلور، كما عبّر عنه هذا العنوان، مفهوم وجيه؛ لأنه يقترب، على نحو غير عادي، من مفهوم الفولكلور الذي تنبأه كثير من علماء الفولكلور المعاصرين. في عام ١٨٩٠، قال نويل: «الفولكلور وسيلة لفهم التقاليد الشفاهية والمعارف والمعتقدات المنقولة من جيل إلى جيل بدون استخدام الكتابة». وقد لاحظ أنه منذ كانت التقاليد الشفاهية الأوروبية متصلة بالتقاليد التي وجدت بين القبائل البدائية، كان من الضروري أن يمتد مصطلح فولكلور ليشمل الحكاية والمعتقدات والممارسات الحالية المحفوظ بها في تقاليد فلاحى أوروبا، وثانياً، وبالمعنى الأوسع، لكي يشمل للحكايات الشعبية، والتقاليد، وعادات الأجناس غير المتحضرة. كان الفولكلور، بالمعنى الثاني، وطبقاً لنويل، جزءاً من الأنثروبولوجيا والثنوجرافيا إلى حد جعله يهتم بالجانب العقلي من الحياة البدائية، مع إشارة خاصة إلى السياقات الشعبية التي ارتبطت بها المعتقدات والمعادن أو أخذت في الحسبان. وعلى هذا، اختتم نويل بحثه بالفقرتين بين جانبيين من جوانب موضوع الفولكلور؛ الجانب الجمالي أو الأدبي والجانب العلمي.

إن مفهوم نويل للفولكلور بوصفه «مكافئاً للتقاليد الشفاهية» (Newell 1898) أدى إلى تهمته لدراسة رى دينيت R.E. Dennett عن فولكلور الـ Fjort. لقد ساعدت الحقيقة القائلة بأن المجتمع الإنجليزي نشر عملاً استخدم فيه مصطلح «فولكلور» بقصد الإشارة إلى المواد الإفريقية (البدائية مثلاً)، مما ساعد نويل على اتخاذ قرار باستخدام المصطلح بمعنى أوسع.

إن قائمة نويل عن «الشعوب» في مقاله الريادي، في الجزء الأول من مجلة الفولكلور الأمريكي، هي من الشويق بمكان؛ لأنها، بإضافات قليلة مهمة مع بعض التعديلات، تكون - هذه الشعوب - هي تلك الجماعات الشعبية التي اهتم بها علماء الفولكلور الأمريكيون المحذون. إن التأكيد مستمر على المواد الإنجليزية (والاسكتلندية) خاصة فيما يرتبط بالأغاني العاطفية، وجدير بنا أن نلاحظ أن نويل قد مَيَّز بين الآثار الإنجليزية في الولايات المتحدة الأمريكية، والآثار الأوروبية الأخرى. ومن الملاحظ أن يكون الفولكلور الإنجليزي جزءاً مما يمكن أن نصطلح على تسميته بفولكلور المهاجر الأمريكي. من ناحية أخرى، وعلى نحو تقليدي، وضع الإنجليز أسبقية لأنفسهم، ربما لأن الإنجليز كانوا من بين أوائل من وصلوا إلى العالم الجديد، وأطلقوا على الجماعات المتأخرة «مهاجرين».

فى اللغة الرابعة، من قائمة نويل، بدأت تقاليد المكسيك والجزء الفرنسى من كندا فى احتلال مكانة فى حقل فولكلور المهاجر الأمريكى. ومن الممكن تجميع فولكلور أى قطر أوروبى أو أسيوى، تقريباً، داخل حدود الولايات المتحدة الأمريكية بحيث كانت هناك موجات هجرة عديدة إليها من أجزاء مختلفة من العالم. ومرة أخرى، وفى سنة ١٨٩٥، ألح نويل على جمع فولكلور المهاجرين، وعبر عن أمه فى أن المجتمعات الفولكلورية المحلية، أو الإقليمية، ستولى هذه المهمة (Newell ١٨٩٥). وبرغم ذلك، بقيت الهجرة الأمريكية مصدراً فولكلورياً غير مطروق لبعض الوقت، كما لاحظ ستيف طومسون (١٩٣٨)، وفى العشرين سنة الأخيرة، فحسب، بدأت دراسة هذا الفولكلور بجدية (Dorson 1959).

قد يمثل فولكلور المهاجر الأمريكى أعظم مغامرة لعالم الفولكلور الأمريكى، ومن المهم له إدراك أن دراسة من هذا النوع للفولكلور مقدر لها الوقوف على نتائج متغيرة عن المفاهيم الأمريكية للفولكلور؛ ذلك لأن فولكلور المهاجر الأمريكى على قيد الحياة، وبينما كان مفهوم القرن التاسع عشر الأمريكى للفولكلور محدثاً بآثار مينة أو بقايا آثار - فى طريقتها للموت - من الفولكلور الإنجليزى القديم وحكايات الحيوان فى الشمال الزنجى والبقايا الأخيرة من التقاليد الهندوأوروبية المحتضرة، فإن المفهوم الأمريكى للفولكلور، فى القرن العشرين، يشمل على معتقدات حيوية وديناميكية، تدارج ما بين تقاليد مدارس الأطفال، إلى أغاني الاحتجاج الاجتماعى الخاصة بالانتماءات العالية وحقوق العمال الزوج الأمريكية الأهلية. إن جماعات المهاجرين الأمريكيين غالباً ما تعيش فى منطقة جغرافية محددة، وكثيراً ما يشكلون مجتمعات قد يكون صغيراً، داخل مجتمع أكبر. وتلتقى الكثير من الجماعات المهاجرة معاً عن طريق الكنيسة (على سبيل المثال، الكنيسة البروتستانتية الأرثوذكسية)، أو عن طريق منظمة رسمية أو جمعية (على سبيل المثال، النادى الألمانى-الأمريكى). وينظم أعضاء هذه الجماعات لقاءات أسبوعية، أو شهرية، تستخدم فيها اللغات الوطنية الأصلية ويتناقلونها فيما بينهم، وأحياناً يصبح هؤلاء المهاجرون وطنيين، أكثر مما كانوا فى أوطانهم الأصلية، وقد يتدأبهم حنين مرضى إلى الوطن الأم، حتى أولادهم قد يتأثرون، وقد يولد الجيل للثانى، أو الثالث من المهاجرين بمواطن آبائهم الأصلية فيدرسون لغة الآباء فى الكتبة، وقد يحاولون أخيراً زيارة الوطن، الأصل. إن فرض دراسة الاختلافات فى الفولكلور بين أجيال المهاجرين الأمريكيين هى فرض عظيمة.

ومع ذلك، فإن المفهوم الأمريكى للفولكلور ليس خاصاً بالإنجليز، أو الزوج، أو الهنود الأمريكيين، أو الجماعات المهاجرة. ولا يحدد علماء الفولكلور المحدثون مفهوم الفولكلور بالنسبة إلى القرويين أو الحضريين، أو بالنسبة إلى غير المتعلمين، كما لا يزال الحال فى كثير من دوائر الفولكلور الأوروبية. ويشير مصطلح "Folk" بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين فى الستينيات، إلى أية جماعة من الناس يشتركون على الأقل فى عامل مشترك واحد. ليس مهماً، فى الواقع، ماذا يكون هذا العامل الواسل أو الفاصل، فقد يكون مهنة مشتركة، أو لغة مشتركة، أو دين مشترك، ولكن المهم هو أن الجماعة التى تتشكل، لأى سبب مهما كان، سوف يكون لديها بعض التقاليد الخاصة بها، ونظرياً، لا بد أن تتكون الجماعة من شخصين على الأقل، والحقيقة هى أن معظم الجماعات تتكون من رقم أكبر من هذا، وقد لا يعرف عضو فى الجماعة كل الأعضاء الآخرين، ولكنه قد يعرف الجهر المشترك للتقاليد التى ينتمى إليها التقاليد التى تعلى الجماعة إحساساً بالهوية الجماعية. ويمكن أن تكون الجماعة جماعة خشابين، أو رجال سلك حديدية، أو عمال مناجم الفحم.. كاثوليك، أو بروتستانت، أو يهود. إن مواطنى دولة ما، أو ولاية أو إقليم، أو مدينة أو قرية، أو أعضاء عائلة أو أسرة، هم جميعاً أعضاء فى جماعات وهكذا، يوجد فولكلور دولى أو إقليمى أو قروى أو أسرى. إن هذا المفهوم للفاصل للجماعة هو ما يفسر سبب اهتمام علماء الفولكلور الأمريكيين بتجميع الحكايات الهندوأوروبية.

إن علماء الفولكلور أنفسهم جماعة، ويجب اعتبارهم، بالمعنى النظرى الصارم، جماعة شعبية لها تكتاتها وطقوسها الجماعية. ويشكل واضح، فإن أى فرد هو عضو فى عدد مختلف من الوحدات الشعبية. إن عمال الصلب الزوج الذين يعيشون فى بتسرج - بتسلفانيا، قد يغبون باعتبارهم رواة للفولكلور الزنجى لمدنية بتسرج وفولكلور ولاية بتسلفانيا؛ لذلك يمكن أن نرى مفهوم نويل للجماعة الشعبية باعتبارها، وبصورة جوهرية، وحدة من هوية عرقية أو قومية قد اتسع إلى حد بعيد، ويشتمل على حشد من الجماعات الشعبية تأسيساً على عوامل مشتركة أخرى. وحتى يظل المفهوم الأمريكى للشعب مأخوفاً فى الاعتبار، فقد يحتاج المرء إلى العودة للمفهوم الأمريكى عن المعتقد التقليدى، إن تعريف نويل للمعتقد التقليدى، على أنه التقليد الشفاهى، هو تعريف مميز، فالفولكلور عادة ما يقال ليصبح شفاهياً أو يوضع ضمن تقليد شفاهى. هناك صعبان تراجعا هذا المعيار، أولاً، ليس كل

ما ينتقل شفاهياً يَدُ فولكلورياً؛ ففي الثقافات التي لاكتابة فيها، ينتقل كل شيء شفاهياً.. وثانياً: بعض أشكال الفولكلور ليست كلامية على نحو صارم؛ أي ليست منقلبة شفاهياً، مثال على الآخرين: الألبام والفنون الشعبية من ناحية، وكتابات دورات المياه (graffiti)، من ناحية أخرى. برغم هذه الصعوبات، يستمر كثير من علماء الفولكلور الأمريكيين في استخدام معيار النقل الشفاهي (utley 1961).

هناك معيار آخر شائع، وهو أن التقليد يكون عفوياً، أو بالأحرى، نتيجة العقل الباطن. إن المواد التي يبتكرها العقل الواعي، ويقوم بتغييرها، ليست فولكلور؛ لقد أنتج الوعي مواداً قد تكون أدبية وشائعة أكثر منها فنناً شعبياً (مثل أغنية برامز) أو الأغاني التجارية المنظومة التي تغنى في الملاهي الليلية). أحياناً، يقتبس كتاب بعضهم مواد الفولكلور الأصلية، ويعيدون كتابتها وتشكيلها بوعي، وسوف يسمى الناتج (فنناً مؤسساً على الفولكلور). ولكن، أحياناً، يظير المعدون إلى إنتاجهم باعتباره فولكلور. لقد أثار هذا غضب علماء الفولكلور، فغالباً ما تكون المواد، التي حررت وهذبت على نحو تام، مختلفة في أسلوبها ومحتواها عن أشكال الفن الشعبي الأصلي. يسمى ريتشارد دروسون مثل هذه المواد (فولكلور) مزيفاً، محتجباً بأن هذه المنتجات ليست منتجات أصلية لعملية خلق الفنون الشعبية بالصورة التقليدية. من ناحية أخرى، هناك قضية نظرية أخرى متضمنة، والسؤال، الآن، هو: ماذا يحدث عندما تتحول عملية لاواعية إلى عملية يقوم بها الوعي؟

ما لاشك فيه أن التلاعب الواعي وتغيير المراد الشعبية ليس خاصاً بالولايات المتحدة. ومن المهم، في الواقع، أن نقارن بين بواحث التلاعب بالفولكلور في الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي. في الولايات المتحدة، قد يستخدم من يعد صياغة الفن الشعبي الثنتي عشرة نسخة من أغنية مهملاً مقطوعاً أو مقطعين من كل منها ليصبح «نسخة» جديدة من الأغنية الشعبية، حيث لا تعتبر هذه «النصوص المركبة»، كما يسمونها، مواداً شعبية حقيقية، لأنها لم تكن، أبداً، فنناً تقليدياً شفاهياً، ولم ينهها، أبداً، أي عضو من الشعب. (من ناحية أخرى، قد يندرج هذا النص ضمن تقليد شفاهي تقليبه جماعة شعبية، وهنا، سيصبح الفولكلور المزيف فولكلوراً!) يرجع سبب هذا التركيب الواعي إلى سبب جمالي في جزء منه، ورأسامي في جوهره. إن الذي يمسوغ الفن الشعبي ليس مهمتاً بالثقافة، ولكنه يهتم ببيع نسخ كثيرة من كتابه المأخوذ عن «الفولكلور». على العكس من ذلك، يجد المرء في الاتحاد السوفيتي (وفي الصين أيضاً) أن الفولكلور

يتم تغييره - بصورة وإعية - لسبب آخر، فليس الهدف هو المنفعة المادية، ولكن الدعاية الإيديولوجية؛ إذ إن المستهدف أن يبرهن الفولكلور على شرعية وصحة وجهة نظر سياسية معينة (Dorson 1963).

وفي الولايات المتحدة، تخدم روايات الفولكلور الزائفة غرض الرأسمالية، بينما يخدم الفولكلور المحرّف في الاتحاد السوفيتي، والصين، أهداف المادية الجدلية، وقد يظن المرء أن علماء الفولكلور المشفقين، في كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، سوف يستكثرون هذا الاستثمار للفولكلور، ولكن سواء أقبل ذلك علماء الفلكلور أم رفضوا، يظل تطور الإنسان مسالماً في اتجاه المزيد، وليس التقليل، من الوعي والإطلاع على الثقافة، وقد يكون هذا شيئاً جديداً. قد تؤثر الأدوية أحياناً، عند علاج مريض عقلي، بجعل العقل الباطن واعياً. إن العقل الواعي يتحول السيطرة، إن لم تكن مطلباً له، فليس الإنسان إلا مجرد منتج نهائي خفي لمعاملات التطور، ومع زيادة المعرفة بهذه العمليات، يحصل الإنسان على فرصة للتأثير في هذه العمليات، ويسيطر الإنسان على اتجاه ودرجة تطوره الخاص أكثر فأكثر. في هذا الإطار النظري، يصبح واضحاً أن التلاعب الواعي بالفولكلور ليس، حقاً، أمراً خارقاً للعادة، يضاف إلى ذلك أنه يمثل جزءاً من النزوع المتنامي بين الناس في الثقافات المركبة لصياغة ثقافتهم عملياً، بدلاً من تركها تصاغ بلا فاعلية من جانبهم. في الواقع، سيكون على المفهوم الأمريكي للفولكلور أن يضع، في حسابه، هذا الصدام مع الوعي الشخصي في العمليات الشعبية.

يقدم الإحياء مثلاً آخر، لافئاً، على تعارض الوعي مع الفولكلور؛ إن إحياء الفولكلور يختلف كثيراً عن بقايا الفولكلور التي تظل عن طريق استمرار التقاليد، وتعد نتيجة لنسلة تاريخية لم تنقطع عبر الزمن. على هذا قد يلي الإحياء لنطاق في التقاليد. وقد يحدث الإحياء حتى بعد انقراض الموضوع برغم كل الفرصيات العملية. التضحية هي أن الإحياء للفولكلور عمل واع وظاهرة صناعية، وتظل البقايا، على العكس من ذلك، على قيد الحياة دون مساعدة من الوعي. يعمل معظم علماء الفولكلور الأمريكيون إلى النظر إلى إحياء الفولكلور بارتياح، معتبرين هذا الإحياء، بصورة ما، إحياء غير شرعي. علاوة على ذلك، وجدت في الولايات المتحدة فرق للرقص الشعبي تعمل على تعلم وأداء الرقصات الشعبية، مثل: مطرب الأغاني للشعبية الذين يعملون على إحياء أغان غنيت قديماً.

الأنثروبولوجيون، بصورة عامة، إلى التفكير في الفولكلور بوصفه مكوناً من مواد شفاهية في المقام الأول، وإلى حالة الأغاني الشعبية، يكون النص فولكلورياً، ولكن المقطوعة الموسيقية ليست فولكلور (Bascom 1953 a: 285) (ليس مهماً أن ندرسي الأغاني العالمية القديسة، مثل تشايلد، اعتبروا النصوص معزولة عن مقطوعاتها الموسيقية). كمثال آخر على انحياز علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون، هو استخدام ميلفيل جاكوبز Melville Jacobs «الأدب الشفاهي»، بدلاً من مصطلح «فولكلور»، حتى هذا المفهوم الأمريكي للفولكلور أضيق من مفهوم باسكوم «الفن الشفاهي». الفولكلور هو - بالنسبة إلى جاكوبز - أدب شفاهي يتكون من أساطير وحكايات، ولم يعتبر جاكوبز الأنماط والأمثال ضمن مصطلح «الأدب الشفاهي». إن السبب وراء الرضخ الذي يتخذه علماء الفولكلور الأمريكيون يرجع إلى أن منظورهم للفولكلور هو أنه، فقط، واحد من مظاهر ثقافية عدة؛ هذا المفهوم للفولكلور يتعارض ما يعتقد علماء الفولكلور الأدبي الأمريكيون الذين مالوا إلى التأثر، كثيراً، بالمفهوم الأوروبي الشامل عن الفولكلور بكل تقسيماته الذاتية لعادات الشعب والحرف اليدوية والفن والموسيقى. يرغم ذلك، فيالنسبة إلى المتخصص في الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون، فإن المفهوم الأوروبي عن «فولكلور» علم الشعب (Merand Folkvissforskmina و Volkskunde 1963: 81) مفهوم شمولى أكثر مما يلزم؛ لاشتماله على كل من الفولكلور والإنونجرافيا. في الولايات المتحدة، الفرق بين مرلف علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون وعلماء الفولكلور الأدبي هو أن المفهوم الأمريكي يؤكد على المواد الشفاهية، ولكنه، أيضاً، يشمل على الموسيقى الشعبية، ودائماً ما يتم التفرقة بين «شعبي» و«بداي»، ويتعلق التفرقة، في جزء منه، بالبقايا المتصلة بالتقسيم الذاتي الأقدم لـ «فولكلور» و«الأسطورة». الموسيقى الشعبية، على سبيل المثال، وجدت بين الناس مع الكتابة، بينما وجدت الموسيقى البدائية بين الناس بدون الكتابة (يرطلق عليهم عادة «الآلأبيين»). من المحتمل أن تندرج الموسيقى الشعبية والفن الشعبي والرقص للشعبي ضمن نشاط عالم الفولكلور، طبقاً للمفهوم الأمريكي لفولكلور، ولا تندرج الموسيقى البدائية والفن البدائي والرقص البدائي ضمن هذا النشاط، وقد تركت لاهتمام علماء الأنثروبولوجيا. إن الاستثناء الواضح بالنسبة إلى التقسيم الذاتي لـ «الفن الشعبي البدائي»، هو الحكاية الشعبية. إن أحد أجزاء عمل ستوث طومسون القياسي هو الحكاية الشعبية، المعنون

إن المقارنة بين المتدبقي وما يتم إحياءه إن يساه فهمها؛ بمعنى أن علماء الفولكلور الأمريكيين يفكرون في الفولكلور كما لو كان متديقاً على نمط ما ذهب إليه عصر نويل، عبارة على ذلك، وللأسف، يجب أن نلاحظ أن بعض علماء الفولكلور الأمريكيين فكروا في الفولكلور باعتباره مكوناً من البقايا (Ma-randa, 1963)، حدث هذا في حالة واحدة، قبل إحياء الفولكلور الذي لم يتم إحياءه، وهذا يعنى أن الفولكلور كان قد مات. في سنة 1931، كتبت Ruth Benedict مقالاً عن الفولكلور لدائرة معارف العلوم الاجتماعية، أوضحت فيه أنه فيما عدا بعض الحكايات الفولكلورية التي لا تزال تحكى في جماعات ريفية، فإن «الفولكلور لم يتم إحياءه باعتباره أثرًا حيًا في الحضارة الحديثة»، وهذا يعنى «هكذا، وبمعنى صارم، أن الفولكلور أثر ميت في العالم الحديث» (Benedict 1931)، وهذه ليست وجهة نظر الغالبية. وفي الواقع، كتبت مارثا وارين بيكرث Martha Warren Beckwith في العام نفسه تقريراً ممتازاً عن المقاربة الأمريكية للفولكلور، لاحظت فيه أن «الفولكلور ليس مجرد بقايا ميتة، ولكنه فن حي؛ إنه يتخذ باستمرار أشكالاً طازجة دائماً ويملأ الأشكال القديمة» (Beck-with 1931)، وعلقت بيكرث قائلة: «على سبيل المثال، إن مجتمع المدرسة كان عبارة عن جماعة شعبية لها أغانيها الخاصة وطقوسها».

لا يصح علماء الفولكلور الأمريكيون على إغفال أسماء مبدعي الفولكلور؛ فمن المعروف عن أغاني الاحتجاج أنها منظومة بواسطة وودي جاثري Woody Guthrie، على سبيل المثال؛ «وداعاً، جميل أن تعرفت عليك»، تعتبر أغنية فولكلورية؛ لأن الشعب غناها ولكن مؤلف معظم الفولكلور غير معروف.

من المحتمل أن تكون معظم الطرق المرصنة لتحريف المأثورات الشعبية موجودة في قائمة تعداد أجناس وأشكال الفولكلور. في قائمة نويل الجزئية: الأغاني العاطفية، الحكايات، الخرافات، اللهجة، الأساطير، الألعاب، الأمثال الشعبية، والأنماط، وهي تبقى دليلاً دقيقاً ومعتقلاً على ما يظن عالم الفولكلور الأمريكي أنه الشكل الذي يجب أن يكون عليه الفولكلور. في الواقع، هناك عدة محاولات معاصرة لإعادة صياغة قائمة الأجناس؛ فمثلاً أقترح وإيم باسكوم مصطلح «الفن الشفاهي» (Verbal)، ليوثق بين الأشكال الشفاهية مثل: الحكايات الشعبية، والأمثال، واللفظ، وبين العادات والمعتقدات الدينية، وقال: «يمكن تعريف الفولكلور باعتباره فناً شفاهياً» (Leach 1949: 398). ويمكن علماء الفولكلور

ونيو يورك، لا يجد المرء شيئاً يقارن مع متاحف الفنون الأوروبية.

لا يحدّص المفهوم الأمريكي للفولكلور، بالطبع، في إمكانات البحث المتاحة في الولايات المتحدة؛ إذ يتكون للفولكلور بالنسبة إلى معظم علماء الفولكلور الأمريكيين من عدد من الموضوعات الثقافية المحددة التي تنتقل عادة من شخص إلى آخر، عادة تنتقل الموضوعات الشفاهية والمغناة شفاهياً؛ ويتم تعلم الموضوعات غير الشفاهية عن طريق للمشاهدة والتقليد (مثل الألعاب والرقص الشعبي). وقد تشمل بعض الأشكال الثقافية المحددة على: الأسطورة، للخرافة، الحكاية الشعبية، للنكتة، للملح، للغز، المعتقد الخرافي، للتحذير، العبادات، اللغة، القسم، الإهانة، المحاجبة، التوبيخ الساخر، السباب، عيوب النطق، صيغ الترحيب والوداع، العبارة الشعبية (مثل اللهجة العامية)، علم دراسة أصل الكلمات، للتشبيات (مثل أبيض كالثلج)، الاستعارة الشعبية (مثل أن يقفز من حلة لشواء إلى النار)، الأسماء (مثل أسماء للتدليل أو أسماء الأماكن)، الشعر الشعبي الذي يتراوح بين الملاحم الشعبية المعولة وشعر الأطفال المنظم الذي يستخدم عدد اللعب بالكرة ونط الحصن، واللعب بأصابع القدمين واليدين، وتذليل الأطفال، وأغاني الحساب (لتحديد الفائز في الألعاب)، والأغاني التي تستخدم لتتروم الأطفال. هناك، أيضاً، مثل هذا النظم الشعبي المكتوب مثل مخطوطة كتاب الشعر، والكلمات المكتوبة على الأشرطة، والكلمات المكتوبة في دورات المياه. تشمل الأجناس غير الشفاهية الشائعة على: الرقص الشعبي، والدراما الشعبية، والرسم الشعبي، والزلي الشعبي، والمهرجان الشعبي، والألعاب، والنكت العميقة (أو المزح)، والإيماءات. يشتمل الفولكلور، أيضاً، على الأشكال الرفيعة مثل: موسيقى الآلات الشعبية (مثل موسيقى الكمان). والأغاني الشعبية مثل (الأغاني العاطفية والتهوديات)، ومثل الأشكال المسيرة، كالألعاب المعتمدة على الذكيرة، والتحيات التي تصنع لطلاقات جسدية (مثل التجشأ أو العطس)، والأصوات التي تستخدم في استدعاء أو السيطرة على للحيوانات. هذه القائمة شاملة جداً، ولكنها سوفحي بالطبيعة العامة للمفهوم الأمريكي للفولكلور.

سنختبر، ولو على نحو سريع، المفهوم الأمريكي لهواد الفولكلور بأن نهتم بكل من "فولك" folk و "لور" Lore، سيكون على أن أعود – باختصار – إلى مفهوم الفولكلور باعتباره علماً. أحد الصعوبات هي أن المفهوم الأمريكي لمفهوم الفولكلور ليس أكثر دقة من مفهوم الفولكلور باعتباره مواداً.

بـ «الحكاية الشعبية في الثقافة البدائية في الشمال الهندي أمريكي». وهناك اتفاق، من حيث المبدأ، بين علماء الأنثروبولوجيا والعلماء الذين يدرسون الفولكلور بوصفه أدباً على احترام المواد الشفاهية (مثلاً: الحكايات، الأمثال، والأناشيد). المواد الشفاهية فولكلور، ولا يهم في أي جزء من العالم وجدت.

يعد إعمال المواد غير الشفاهية أحد نتائج التأكيد على المواد الشفاهية. (ونادر ما درس علماء الفولكلور الأمريكيون فولكلور حركة الجسم بمعنى: الإيماءات، والرقص الشعبي، وحتى الألعاب).

إن الفن الشعبي، وهو شكل آخر من أشكال الفولكلور غير الشفاهي التي أهتمت. (لاحظ أن المصطلح «غير شفاهي» نفسه يشير إلى الأسبقية الممنوحة للمواد الشفاهية، ولقد أُنجمت أشكال أخرى من الفولكلور معاً تحت فئة تشير إلى كونها غير شفاهية).

بينما يدعى كثير من علماء الفولكلور المحترفين، وعلى نحو محدد، أن مفهومهم عن الفولكلور لم يشمل على الرقص الشعبي والفن الشعبي وصيغ الطهور الشعبية؛ فإن قليلاً منهم متورطون في البحث في هذه المنطقة. وبالنظر إلى غالبية دوريات الفولكلور الأمريكية: مجلة الفولكلور الأمريكي، مجلة معهد الفولكلور، فصلية الفولكلور الجنوبي، الفولكلور الغربي، يجد المرء القليل من المقالات التي تخصص لهذه المظاهر الفولكلورية. هناك فرق آخر، لفت، بين المفهوم الأمريكي للفولكلور والمفاهيم الأخرى – المرجودة في أوروبا – عنه، وهو إعمال المهرجانات؛ فثمة عدد من المهرجانات الأمريكية أو أيام احتفال، مثل: الكريسماس، عيد الفصح، أعياد جميع القديسين، وأعياد الميلاد، ولكن قليلاً من علماء الفولكلور يدرسونها. على العكس من ذلك، تغطي دوريات الفولكلور الأوروبية بدراسات للمهرجانات. إن للحجج التي يقدمها علماء الفولكلور الأمريكيون هي أن للرقص الشعبي، والفن الشعبي والمهرجانات الشعبية، ليست لها الأهمية نفسها في الثقافة الأمريكية كما هي مهمة في الثقافات الأوروبية. والحققة أن قليلاً من الأمريكيين يترنون أزياء تقليدية (باستثناء جماعات قليلة مثل غير المتعلمين). من ناحية أخرى، لا يفسر هذا، على نحو تام، سبب إعمال علماء الفولكلور الأمريكيين الفولكلور غير الشفاهي. حتى الآن هناك قليل من العمل في هذه المنطقة. ولسوء الحظ، هناك عدد قليل جداً من متاحف الفنون في الولايات المتحدة، وباستثناء عدد قليل من المعاهد، مثل متحف الفلاحين في كويرستون

المشكلة الأخرى هي أن العلم مشقّق، إلى حد كبير، من المفاهيم الأوروبية للفولكلور التي من الصعب أن نفرّق فيها بين أي مظهر من مظاهر العلم الذي قد يدّعي أصلياً بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين. السؤال قد يتخذ الصيغة التالية: بأية طريقة، إذا كانت هناك طريقة، يختلف المفهوم الأمريكي للفولكلور عن المفاهيم التي يتبناها الأوروبيون؟

تاريخياً، يظهر علماء الفولكلور الأمريكيون عامة بوصفهم مقتلين أكثر منهم مبدعين. لقد وجدت جمعية الفولكلور الأمريكي، بوضوح، أن قواعد الجمعية الإنجليزية «قد ساعدت جمعية الفولكلور الأمريكية باعتبارها نموذجاً للقواعد» (Nweli 1888, 6:79). ومما يعد أكثر أهمية، أن نظريات ومناهج الفولكلور كان قد تم تبنيها عن طيب خاطر، من قبل علماء الفولكلور الأمريكيين. لقد استخدم «توماس كران، الأستاذ بجامعة كورنيل، والذي قد يعد رائد الدارسين الأمريكيين للحكاية الشعبية في القرن التاسع عشر، في بحثه نموذج المنهج الأوروبي المقارن. أوضح كران طريقته، بجلاء تام، في واحدة من المقالات الأولى في مجلة الفولكلور الأمريكي عن «التنشر للحكايات الشعبية» (1888)، حيث قدم كران مراجعة سريعة للمناهج الأوروبية بوصفها مناهج دراسة للفولكلور واقتراح إمكان تطبيق هذه المناهج على المواد الأمريكية. في وقت مبكر، استعار دانيال برونلون "Daniel G. Brinton" وجون فيسك "John Fiske" من النظريات الأوروبية المختلفة، علم أساطير الشمس البارز (٧)، واستعار دارسو الفولكلور الأمريكيون أعمالاً نظرية قليلة ومهمة. هناك ما يفرى للمرء بالسؤال عما إذا كانت أية دراسة أمريكية للفولكلور لها أهمية بالنسبة إلى نظرية الفولكلور بصفة عامة، مثل الإسهامات الإنجليزية كتحاليل أولريك Olrik لقواعد الملحمة، وآراء فون سيدوف Von Sydow عن حاملي التقاليد المغمومين والمجهولين، وقواعد آرنه Arne للتغير، أو مفهوم مالدنوفسكي Malinowski الوظيفي للأسطورة بوصفها تسوراً نفسياً للمعتقدات. يكاد يكون معظم النقاش النظري والمنهجي في الدراسات الفولكلورية الأمريكية، في الأساس، إفراغاً للمفاهيم الأوروبية. في قلب جديد (Beckwith 1931 and dorson 1936) ويجتاز المرء انطباع هو أنه لم ينقل الفولكلور الأمريكي كثيراً من المواد عن الفولكلور الأوروبي فحسب؛ بل كثير من نظريات ومناهج دراسة الفولكلور التي وظفها تقليدياً علماء الفولكلور الأمريكيون، أيضاً، مستعارة من أوروبا، حتى في مناطق التجميع والتصنيف حيث وضع الدارسون الأمريكيون بصمتهم يرى للمرء التأثير الأوروبي.

يركز فرانسيز جيمس تشايلد، تحديداً، في استهلاله الجزء الأول من مختاراته الشهيرة: الأغاني العاطفية الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية، على أنه «تبع، عن قرب، خلة جرونڤفج Grundtvig إلى الأغاني العاطفية الشعبية الدانماركية من 18٤٠، والفتار إلى مختارات تشايلد للأغاني العاطفية من هذا المجال، يلاحظ أن حقل العمل هذا قد نبه إليه أحد الجامعيين وهو سيسل شارب Cecil Sharp في جنوب ألباشين. لقد غابت الحالة نفسها على تصنيف الحكايات الشعبية والأناز. وبعد فشل ستوث طومسون في استخدام دراسة رموز الحكاية لـ Arne، سنة ١٩١٠، في رسالة الدكتوراه التي قدمها، سنة ١٩١٤، لجامعة هارفارد: «المسحرات الأوروبية والعماك في حكايات الجنوب الهنودأمريكي» (أو، في المنشورات الجزئية، الحكايات الأوروبية بين الهنود الأمريكيين في الشمال) صنع أكثر من تمسين جذير بالاحترام من خلال تعديل قائمة آرنه (في سنة ١٩٢٨، ومرة ثانية سنة ١٩٦١)، حتى فكرة عمل فهرس للمؤلفات، بوصفها مقابل أنماط الحكايات، قد وضعت لـ آرنه، وأرثر كريستنسن، وألبرت فيميسكي، قبل أن يشرع طومسون في مهمته الشاقة (422: 1964: Tompson). لا يعنى هذا التقليل من شأن الوقت الطويل جيداً «ولاء إسه التي خصصها طومسون لمشارعيه الشهيرة، ولكننا، فن،» نريد التأكيد على أن الأفكار المؤكدة الأساسية جاءت إليهم من أوروبا. في الفترة نفسها، يستطيع المرء أن يسجل أن مخطط تصنيف الأناز الذي قام به تابلور والموجود في عمله: «الأناز الإنجليزية في التقاليد الشفاهية»، هو تعديل لعمل آخر قام به روبرت ليمان أولاً، هو: «مختارات الأناز الأرجنتينية». بقدر ما تدرب علماء الفولكلور الأمريكي أو تأثروا، بشدة، بـ «ستوث طومسون وأرثر تابلور، بقدر ما هيمنت المفاهيم الأوروبية على دراسة الفولكلور الأمريكي. وقد تم تشجيع بعض الطلاب على تصنيف أسلوب الحكى أو فهرس المؤلفات، وتم تشجيع آخرين على تطبيق المنهج المقارن الأوروبي على المواد الهنودأمريكية.

ما الافتراضات النظرية المؤكدة على أن الأوروبيين اشتقوا المفهوم الأمريكي للفولكلور؟ أولاً، علينا أن نتذكر أنه، في القرن التاسع عشر الأوروبي، انصب الاهتمام على الفولكلور بوصفه علماً تاريخياً كان هدفه إعادة بناء تاريخي للماضي. طبقاً لهذه الرؤية، يقدم الفولكلور مفتاحاً للماضي بتطبيق المنهج المقارن، بعد صمته سنة ١٨٨٦، على المنهج التاريخي للجنزافي أو الفنلندي، حيث يمكن أن نصل إلى شكل افتراضى

لموضوع الفولكلور، يوضح، بالإضافة إلى ذلك، الطرق الممكنة بأن لم يكن المحتملة، لانتشار الموضوع. في الولايات المتحدة، فكر تشايلد ونويل وكيتريدج وعلومسون وثابور في إعادة بناء أشكال الماضي من الفولكلور الحالي. وكأسلافهم الأوروبيين، اهتم علماء الفولكلور الأمريكيون بالماضي. لقد تم جمع الفولكلور الحالي، بصورة مبدئية، لكي يلقى الضوء على الماضي تاريخياً. حتى التطوير الذي أدخل على أحد الإسهامات الأمريكية الرئيسية في نظرية الفولكلور - نظرية الصياغة الشفاهية د. باري ولورد. كان الدافع إليه الولع بالماضي. لقد أوليت الرعاية - بصفة رئيسية - إلى حقل العمل الواسع في يوغوسلافيا والتحاليل التنصيلية للملاحم الشعبية الصربية - الكرواتية، أملاً في أن تحليلاً لإبداع ملحمي في الوقت الحاضر، سوف يلقى الضوء على تقنيات صنع الملحمة التي استخدمت من أيام هوميروس. إن فكرة دراسة الحاضر لاكتشاف الماضي تتسم شاملاً مع أهداف إعادة البناء التاريخي في القرن التاسع عشر.

نظل الفكرة التاريخية في مدرسة الفولكلور الأمريكية نزعاً قوية. لقد قدم ألكسندر هـ. كراب Alexander H. Krappe أحد علماء الفولكلور الأمريكيين، الذي تأثر كثيراً بالمدرسة الأوروبية، عرضاً واضحاً في كتابه «علم الفولكلور»، جوهراً أن الفولكلور علم تاريخي (P.xv). وحديثاً، ناقش دورسون أن: «... المقاربة الوحيدة الهادفة للتقاليد الشعبية في الولايات المتحدة يجب أن تصنع ضد خلفية التاريخ الأمريكي» (6 1959 and 1959:5). على أية حال، فإن دورسون كان أكثر ولماً باستخدام التاريخ لفهم أهمية الفولكلور، أكثر من التقيّد بقاعدة استخدام الفولكلور لإعادة بناء التاريخ.

لقد فصل علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون الأمريكيون المقاربة التاريخية للفولكلور نتيجة تأثرهم بـ فرلنز بواس Fransze Boas، وانصب بحثهم، كزملاتهم الأدبيين، على التحقيق من تصنيف وانتشار نماذج لموضوعات فولكلورية بعينها. برغم ذلك، أسهم علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون في المفهوم الأمريكي للفولكلور بتوثيق خطأ الفكرة القديمة القائلة بأن الفولكلور يعكس الماضي فحسب. لقد اعتبر بواس (1916:393) الفولكلور مرآة للثقافة، وأن فولكلور الشعب يعد سيرة إنثوجرافية الشعب. لقد على ذلك أن الفولكلور الذي يمكن أن يكون مفتاحاً للماضي، هو، بطريقة مماثلة، عاكس لثقافة الحاضر، وهكذا، فهو يعد، أيضاً، مفتاحاً للحاضر. إن أهمية هذا التحول في المفهوم الأمريكي للفولكلور لا يمكن أن

تكون أمراً مبالغاً فيه، فإن لم يكن الفولكلور مقيداً بالآثار المينة، بل مشتقاً على المواد الحسية، كان معنى ذلك أن دراسة الفولكلور ما كان لها أن تتقيد بالبحث عن الأصول. برغم ذلك، لابد من البحث عن الوظائف الحالية للفولكلور.

كان لهذا التفريق بين الفولكلور بوصفه نتاجاً للماضي، والفولكلور بوصفه عاكساً للحاضر أثرًا حاسماً في علم مناهج للفولكلور. فإذا كان الفولكلور مقيداً بآثار الماضي البعيد الحية التي لا وظيفة لها، فإن يكون هناك ما يدعو إلى ملاحظة الفولكلور في سياق، لهذا السبب، فإن عالم الفولكلور الأمريكي المستشرق في الماضي كان مهتماً فقط، بتجميع النصوص. لقد تم تسجيل الحد الأدنى من المعلومات عن الراوي، مثلاً: الاسم، السن، إضافة إلى مكان وتاريخ التسجيل، ولكن لم تجر محاولة لاكتشاف كيفية استخدام هذا الموضوع أو كيفية نظر الراوي نفسه للموضوع. من ناحية أخرى، أصبح علماء الفولكلور الأمريكيون المستشرقون في الحاضر أكثر ولماً بآليات استخدام الفولكلور في مواقف بعينها. لقد أدى الاهتمام بتسجيل الفولكلور في سياق إلى متطلبات وتقنيات جديدة عند تجميع الفولكلور (a 1966 Dundes, see also 1964 Dundes). مثلاً: كيف يفهم الراوي ويأرل الحكايات التي يحكيها؟ ما مبادؤه للجمالية؟ فإذا وجد أدب شفاهي، وجد، من ثم، أوجعاً، «نقد أدبي شفاهي». وكما ينتقل الفولكلور من جيل إلى آخر تنتقل، أيضاً، المواقف الثقافية والتأويلات الفولكلورية المنقولة بطريقة مشابهة، وإن لم تكن، دائماً، مترابطة شكلياً. إن العامل السياقي الآخر هو مجموعة القواعد التي تعدد ما إذا كان شخص ما سوف يستخدم موضوعاً فولكلورياً بعينه في حالة ما لم لا. ما الذي يجعل، مثلاً، من الأمثال مناسباً، ويجعل آخر غير مناسب؟ إن قواعد استخدام الفولكلور، أو كما أطلق عليها، إنثوجرافيا الفولكلور الشفاهي، قد بدأت تدرس توك (Arewa and Dundes 1964).

إلى جانب التفيزات في المفاهيم الأمريكية للفولكلور من «الماضي» إلى «الماضي والحاضر»، من «الديني حياً» إلى «الباقى حياً» والعامل الوظيفي، يكشف المرء نزوعاً إلى الانتقال من المقاربة التاريخية الضيقة للفولكلور نحو استشراف أوسع، يشتمل على المنظور التاريخي والمنظور السيكلوجي. هناك مقاومة هائلة في مدرسة الفولكلور الأمريكي لطبقي المبادئ السيكلوجية على مواد الفولكلور. وهناك سببان لذلك على الأقل، الأول، هو أن هناك قراءة أدبية مصاحبة للفولكلور تأتي مع الفكرة التاريخية. فبالنسبة إلى «بوز»، ما كان موجوداً في الثقافة كان موجوداً في الفولكلور أيضاً، ولم يشغل

«برز» نفسه بالمواد التي هي موجودة في الفولكلور، ولم تكن موجودة في الثقافة (Jacobs 1959 b). لم يكن الفولكلور قد تم استرجاعه بوصفه مخزناً، تم للتصديق عليه اجتماعياً، للأفكار والأفعال المحرمة. ولم يلتفت إلى أن أحد موضوعات الفولكلور يمكن أن يفيد باعتباره أداة ناقلة تتطلب فزاً يمكن أن يفل ما لا يسمح له بفعله في الواقع اليومي (مثلاً في ألعاب الغزل، يمكن للشرب أن يقبل، في ألعاب القمص، يكون المدون الفيزيائي أمراً إجبارياً).

علارة على ذلك، لم ينشأ بوز بالمحتوى غير العقلاني في كثير من المواد الفولكلورية: للفيلان آكلة لحوم البشر، الأنماط السحرية، وما أشبه ذلك. لقد اتفق كل من علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين والأدبيين في تفصيلهم للمقاربة التاريخية الأدبية للفولكلور، في مقابل المقاربة السيكلوجية والمزمية. وإذا تحدث علماء الفولكلور الأمريكيون عن المقاربة السيكلوجية، فإنهم يتحدثون، فقط، للحظ من شأنها وتخليها.

السبب الثاني، وقد يكون الأهم، للعلماء القوي تجاه التأويل النفسي للمواد الشعبية، ناجم عن المفهوم فوق العضوي - Su-perorganic للفولكلور، وقد اتفق كل من علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين والأدبيين على هذا المفهوم؛ فالنسبة إلى الأنثروبولوجيين: الفولكلور جزء من الثقافة، أما للثقافة، فقد اعتبرت عملية تجريدية مستقلة ومنفصلة تمازج من السورك الإنساني الذي يكون الفولكلور مثبثاً ضمنه. إن فوق العضوي Superorganic هو مستوى فذ من الواقعية، مستقل عن، وليس أقل من، العضوي، كأن نقول: إنسان man. هكذا، ساد الظن بأن النماذج المجردة أو المبادئ المجردة تسيطر على الإنسان وقد ساد علماء الفولكلور الأدبيين الاعتقاد بأن الفولكلور محكوم بقوانين وضعت غير مستقلة عن الأفراد بصورة نظرية، ويمكن للمرء أن يكشف هذه القوانين وآلياتها دون الإشارة إلى البشر الذين كانوا موضوعاً لها. اعتبرت المبادئ فوق العضوية شيئاً مادياً تماماً، منح «حياة» خاصة به، هكذا، يتساءل ستيث طومسون Stith Thompson (1946: 426) عما إذا كانت الموضوعات الحوافز Motives تتحد بصرية أو أن بعضها منفصل عن البعض الآخر، وكل منها «حياة» مستقلة ككرد التعبير، ولكنها سؤال جوهري عن المبدأ النظري. يتحدث علماء الفولكلور الأدبيون عن «حياة» تاريخ، حكاية أو أغنية، وليس عن «حياة» تاريخ، الناس الذين يحكونها أو يظنونها. لقد تم إدراك هذا الفصل الصناعي بين الفن والناس؛ فيحدث طومسون عن التأثير الشخصي الذي قد يكون لجامع فولكلور

هار على اللاوعي الخاص به، ويلاحظ، من ثم، أن «صالح الفولكلور للمقارن يشوش عليه بعض هذا التأثير... إذا كان شغوقاً بالناس الذين يحكون الحكاية، أو ينفون الأغاني، فإن مثل هذا الشغف هو شغف طائري ضاماً» (1938:2)، ولا تزال دراسة النص الفولكلوري دون سياق، ودون الإشارة إلى الشعب مستمرة. المنطقي أنه إذا كان الفولكلور ظاهرة فوق عضوية يمكن دراستها دون الإشارة إلى الناس تكون الحاجة إلى دراسة نفسية هؤلاء الناس واضحة. من خلال هذه الاستنتاجات المترتبة على المقدمات، لا تتطلب دراسة الفولكلور الاستعانة بتحليلات سيكلوجية الأفراد (Dunds, 1965). من المشجع أن نلاحظ أن أهمية الفرد ونفسية أصبحت أمراً مدركاً، الآن، في الأنثروبولوجيا الأمريكية. من ناحية أخرى، أطلق على فرع ثانوي من الأنثروبولوجي «الثقافة والشخصية»، ويتضمن - بوضوح - أن الشخصية ليست جزءاً من الثقافة ولكنها شيء منفصل عنها. عدد دراسة الفولكلور، افرصت، بالكاد، علاقة بين الفرد وسيكلوجيا المجتمع، والمواد الفولكلورية. علارة على ذلك، ويرغم التقليد الأدبي التاريخي، والتأثير القوي للمدرسة فوق العضوية، في مدرسة الفولكلور الأمريكية، يمكن للمرء تخمين أن المفهوم الأمريكي للفولكلور سوف يصبح انتقائياً على نحو كاف، يمكن معه أن يفيد من النظريات السيكلوجية (Fischer 1963).

إن أحد أكثر المقاربات السيكلوجية الخادعة للفولكلور هي تلك التي يوظفها أبرام كاردينر Abram Kardiner، الطبيب النفسي. فقد تبنى كاردينر نظرية فرويد الجديدة التي تقول بأن الفولكلور مثل الدين، نظام إسقاطي مشق، في جزء منه، من مرحلة الطفولة (وبصلة خاصة، العلاقة بين الابن والأب) وقد أضاف عنصر الصبية الثقافية الضروري. بكلمات أخرى، رأى كاردينر، أنه كما تختلف علاقة الابن / الوالد في ثقافات مختلفة، سيكون المحتوى الفولكلوري بالمثل، مختلفاً في هذه الثقافات (Kardiner 1939 and 1945). لقد قارنت الدراسات الأكثر حداثة بين نتائج مثل هذه الاختبارات السيكلوجية مثل اختبار T.A.T. وبين أساطير الثقافة نفسها. إن تشابه الذمات مدمش (Koplon 1962). وتختصر الأهمية، لدى علماء الفولكلور، في أن الحكاية الشعبية، أو الأغنية الشعبية، هي عبارة عن اختبار (T.A.T.) طبيعي (اختبار وعى استبطاني بالذات) بينما يقدم عادة الاختبار السيكلوجي، إلى ثقافة ما، من الخارج، وقد لا يختبر ما يقال إنه مخصص لاختباره. إن الحكاية الشعبية، أو الأغنية الشعبية هي إسقاط للشخصية من داخل الثقافة.

يعد المفهوم الأمريكي للفولكلور فرعاً معرفياً، ظهر ليظل في عملية تغير مستمر، وفي الوقت الذي يظل فيه تراث إعادة البناء التاريخي الأوروبي والمناهج المقارن على حاله، فقد تحدث تجديدات أمريكية نابغة، جزئياً، من المصادفة للتاريخية لعلماء الفولكلور الأمريكيين الماملين على المواد للفولكلورية البدائية. ولا يزال الفولكلور علماء تاريخياً، ولكنه أيضاً علم من العلوم الاجتماعية، ومع وجود دراسات ماچستير ودكتوراه في جامعات ريادة مثل جامعة إنديانا وجامعة كاليفورنيا وجامعة بنسلفانيا، فإن ذلك يعني أن جيلاً جديداً من علماء الفولكلور المحترفين قد بدأ يولد. بالنسبة إلى هؤلاء الفولكلوريين، ليس هناك صعوبة في المصالحة بين المقاربات الأدبية والأنثروبولوجية للفولكلور. إن الثمار التي يمكن الحصول عليها من التوفيق بين المنهج المقارن والمنظور الميكولوجي درج، إلى حد ما، أن المفاهيم الأمريكية للفولكلور سوف تتغير بصورة عنيفة في العقود القادمة، أكثر مما تغيرت في كل السنوات التي درس فيها علماء الفولكلور الأمريكيون للفولكلور.

ومن خلال هذا الرأي الحديث لبوز عن الفولكلور باعتباره مرآة الثقافة، يكون من الممكن أن نتصور الفولكلور بوصفه مانحاً لوسيلة ثمينة لرؤية ثقافة ما، من الداخل إلى الخارج، بدلاً من رؤيتها من الخارج إلى الداخل. ويشمل هذا على الفكرة اللازمة عن الفولكلور بوصفه مصدراً للمقولات الفطرية. يمتلك كل ثقافة نظاماً خاصاً بها لتجزئ الواقع الموضوعي. قد يكون هناك مقولات منطقية، لغوية أو دلالية مختلفة. تختلف المفاهيم عن المكان، الزمان، العدد، الوزن، المسافة، الاتجاه، وأشياء كثيرة أخرى، من ثقافة إلى أخرى. المثال الواضح على ذلك، هو أن ألوان الطيف تقسم بصورة مختلفة في الثقافات المختلفة، ومن الأسلس، بالنسبة إلى هؤلاء الشفوقين بفهم كيف يحيا الناس وكيف يفكرون، أن يكتشفوا وأن يصغروا هذه المقولات الفطرية ذات الأصل الواحد، لكنه من الصعب بالنسبة للجامع أن يصنع جانباً مقولاته للفطرية الخاصة به. إنهم 'طليعيين'، إلى درجة يمكن معها ألا يسألون. ولكن في فولكلور الناس، تسجل التصنيفات الفطرية، أو يسمج بتسجيلها. إن هذا يعني أنه بجمع وتحليل الفولكلور، يمتلك المرء فرصة ممتازة للحصول على هذه المقولات الحاسمة.

الهوامش

- ١ - انظر على سبيل المثال: Ramos (1958), vega (1960), Carvalho Neto (1956 a and 1962), and Morote Best (1950). For Useful Survey, see Moedano (1963).
- ٢ - Dorson (1955) includes a critique of these men among the followers of Maxmüller's for their original writings. see Brinton (1868) and Fiske (1873).



احتفالية السبوع

التاريخ - العادة - المعتقد

د. شوقي عبد القوى عثمان حبيب

إن الاحتفالات الشعبية، في مختلف مناسباتها، وما يصاحبها من ممارسات، من المظاهر المحببة للنفس؛ لما تحمله في طياتها من فكرة المشاركة الجماعية، والتكافل بين الناس، فضلاً عن مظاهر الفرح والسرور. ويؤدى غالبية المشاركين طقوس أو ممارسات تلك المناسبات تلقائياً، دون تفكير في مغزى هذا، أو لماذا يؤدى بهذه الصورة، وإن كان المشاركون يحرصون على دقة الخطوات التى يشتمل عليها الاحتفال وترتيبها؛ إنه الميراث الثقافى المتوارث عبر الأجيال.

وقد أخذت مثالا لهذه المناسبات، مناسبة السبوع؛ وهو احتفال يقام بمناسبة بلوغ الطفل - سواء أكان ذكراً أم أنثى - سبعة أيام من العمر.

ولقد رأى الباحث أن يسبر غور التاريخ، ويقب صفحات الماضى، منتهداً بتسجيلات الحاضر التى شملت مختلف المجتمعات الحضرية والريفية والصحراوية؛ لكى يمازل الوقوف على مدى للتشابه والاختلاف في احتفالية السبوع ومعتقداته عند المصريين.

ويذكر الدكتور عبدالعزيز صالح أن المصريين في عصر الفراعنة لم يعرفوا احتفال اليوم السابع للطفل، وإن مورس الاحتفال بمولد الطفل.

والسبوع، بما يجرى فيه من ممارسات، وما يحتويه من معتقدات، موضوع غامض، خاصة عند محاولة تفسير تلك الممارسات أو المعتقدات؛ بل حتى عند محاولة معرفة سبب اختيار اليوم السابع، وكذلك معرفة تاريخ بداياته؛ فالإجابة جاهزة، لقد وجدنا أباءنا لذلك فاعلين. ولماذا يعمل ذلك؟ فنأتى الإجابة غالباً: «أسله بركة».

ويعتبر السبوع جامعاً لجميع عناصر التراث الشعبى من مقولات أدبية إلى عناصر مادية وفنون تشكيلية ومعتقدات واحتفالات.

ودفع جب المصريين للقديسين والشهداء إلى إطلاق أسمائهم على أبنائهم، سواء كان اسم القديس من أصل مصري، أو يوناني، أو سرياني.

الأمر الذى اختلط على البعض فجعهم يشككون فى مصيرية حاملى هذه الأسماء. فكأنوا ينسبون مشاهير الطماء والقديسين المصريين إلى اليونان لمجرد أن الاسم أصله يوناني^(٤).

وتتضح مظاهر الاحتفال، باليوم السابع لميلاد الأطفال بمصر، فى العصر الإسلامى، حيث تبدأ الحفاوة بالطفل منذ مولده.

فكانت القابلة تحضر قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم، وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات، وإذا دخلت القابلة بيتاً حُرِّمَ على غيرها من القابلات دخوله، ويطلق ذلك بزعمهم أن دم المولود ودم أمه قد وقع على يد القابلة الأولى فلا يدخل غيرها فيه، ومن فعلت ذلك منهن وقع بينها وبين القابلة الأولى وأهل البيت خصام وشجار، ويعتقد أن فعل ذلك محرم.

وقد جرت العادة على أن تأخذ القابلة الثوب الذى نزل فيه المولود، لاحظ ابن الحاج أنه إذا كان أهل المولود فقراء فتركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذى سوف تأخذه القابلة على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذى نزل فيه المولود.

ويستقبل المولود بالزغاريد وضرب الدفوف والرقص ويستمر ذلك طوال الأيام السبعة ليلاً ونهاراً؛ فكل من تأتى مهنة يحدد لها اللهو واللب والرقص، وكذلك كانت توضع المزامير والأبواق على الأبواب^(٥)، ويبدو أن هذه مبالغة؛ فمن غير المعقول أن الوالدة تحتمل هذا الزمر والمطبل على الأقل فى اليومين الأولين^(٦).

وعند قطع سرة المولود، يجتمع حوله حشد كبير من الأطفال. وقد شاع فى تلك العصور اعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع سرة المولود من الأطفال تحول عيانه، وربما يكون كثير البكاء فى طفولته، وكانت العادة أن يبقى أهل الوليد على السكين التى قطعت بها عدد رأسه مادامت أمه جالسة عنده. فإذا قامت حملتها معها، وتظل تفعل ذلك أربعين يوماً حتى لا يصيبها شيء من الجان حسب اعتقادهم، وأيضاً إذا حُكِّمَت الضرورية على الأم مغادرة المنزل لأمر ما ولم يكن عندها من

فكان أهل الحامل يستعملون بالقابلة (الداية) تمحيها مساعدة أو أكثر، ويصحبها من يحمل لها كرسى الوضع. وذكرت بردية إيبسرس أحد عشر دواءً قيل عنها إنها لتيسير استخلاص الوليد من بطن السيدة، كما يستعملون برقى رجال الدين أو رقى السحر، فشمعة رقية اشتعلت أن ينظروا الكاهن المرئى بنفسه.... فإذا تم الوضع قطع الحبل السرى للوليد، وغسل بالماء، وأرقد على مهد مناسب من قوالب الطوب مغشى بقطع من الكتان. وقد صورته قصة «روجدة» التى رُدت أحياناً إلى بيت محسوب الحال من الدولة القديمية. ويستقبل المولود بمظاهر الفرح والحبور وإسباغ الأمانى الغالية عليه.

ونذكر القصة السابقة، التى تصور ميلاد ثلاثة نواكم لامرأة مباركة هى «روجدة»، أنه بعد أربعة عشر يوماً تطهرت الفسافة^(١)، واستعدت لمأدبة متواضعة أرادت أن تولمها للمهنيين وتشكر بها ربهما على ما وبهها من سلامة وبنين (ربما كان هذا فى مقابل حفل السبوح المعاصر^(٢)). وكان المصريون شغوفين بمعرفة المستقبل، وكانوا يجمعون، فى هذا، على مجموعة من سبع مجوذات معروفة باسم «الجانحورات» لمعرفة ما قدر للمولود الجديد، فكانت هذه المجوذات تحوم مخفية عن الأنظار حول رسادة الطفل، وتخبّر بصلة قاطعة عن كيفية موت الطفل^(٣)، إذا، لم يعرف المصريون القنماء احتفال السبوح أو اليوم السابع، وإن احتفلوا بمولد الطفل فى اليوم الرابع عشر أو بعده.

وفى العصر القبطى، كان أول احتفال عائلى بالطفل يتم فى اليوم السابع، فتهضر العائلة الكاهن ليبارك الوليد، ويرفع صلاة شكر لله من أجل سلامة الولادة، وتسمى «صلاة الطنط»؛ نظراً لاستخدام الطنط فى غسل الطفل فى ذلك اليوم، وخلال هذا الطقس يشترك الكاهن مع الوالدين فى اختيار اسم قبطى للوليد. يختارونه غالباً من أسماء القديسين والشهداء والمشهورين يمثلهم المليا، ولهم فى ذلك طرق مختلفة؛ فالبعض يختار اسم القديس الذى ولد الطفل فى يوم عيده أو ذكرى استشهاده، والبعض يختار سبعة أسماء لقديسين مختلفين، ويطلق أسماءهم على سبع شمعات، والشمعة التى تستمر مضيئة إلى آخر الحفل، يطلقون الاسم الذى تحمله على الوليد، وأحياناً يكون الاسم قد أعيد من قبل بأن نذر أحد الوالدين تسمية الوليد باسم القديس الذى استشفع به فى وقت ضيقته.

يجالس المولود، أن تمنع بجواره كوباً مملوءاً بهاء، وشيكاً من الحديد، وكان المولود الذكر يلقى عناية أكبر من الأنثى، ويتحين على والده أن يقوم «وليمة مولود ذكر»، يدعو إليها الأهل والأسفقاء، ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخر، هذا صدا مظاهر التكريم التي تضاعف لأم المولود في هذه الحالة.

وفي ليلة السبوع، يوضع عند رأس المولود الخشمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر إن كان فقيراً. أما إذا كان للمولود من ثوى السعة، جهزوا له رغيفاً كبيراً وقمماً من السكر وطبقاً من الفاكهة، وقفة من الفلن ويسمونهم بالنشور، وشمعاً، ويفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة، وكان الناس، في تلك العصور، يعتقدون أن من يأخذ تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصداق، كما كانوا يعتقدون أن السلاكة تكتب بالدواة والقلم ما يجري على المولود في عمره إلى حين موته.

كذلك كانت تعمل للمولود عصابة يكتب عليها سورة يس أو غيرها من آيات القرآن الكريم ويصطب بها في يومه السابع.

وأيضاً، كان يؤتى ببعض الملح؛ يصنع بهضه بالزعفران، والبعض الآخر بالزنجار، ويخلط فيه شيء من الكمون الأسود ويوقد للضع الذي عند رأس المولود. وثابس الأم ثياباً حسنة ويدرن بها يولدها في البيت كله والقبالة أمامها حاملة المولود، وأمام القبالة امرأة أخرى تعمل طبقاً به الملح المغلوط، ويقوم بشره في أرجاء البيت يمدداً ويساراً فضلاً عن إحراق نوع من البخور خاص بالولادة يزعم أنه يرفع من الأمراض ولكسل العين والجان والشر كله^(٧). ومن العادات المتبعة في هذا اليوم، عند أغلب الناس أن يقوم أهل المولود بعمل الزلابيا أو شرالها، وكذلك تعمل المصيدة^(٨)، ويفرقون ذلك على الأهل والجيران كما يفرقون الفلن.

كذلك لابد من كسوة جديدة لأهل البيت، وكذلك تجديد كل ما يحتاج إليه البيت حتى الحصيد لابد من تجديده إلى غير ذلك^(٩).

وإذا كانت الأسرة محسورة الحال ومولودها ذكر، يحق للمولود أن تذبح له ذبيحة ويدهي لها الأهل والجيران، وعلى أهل المولود تسمية وليدهم حين ذبح العقيقة، لما إذا كان أهل المولود ممن لا تذهب عليهم العقيقة لفقرهم، فإنهم كانوا يسمون المولود في أي وقت^(١٠).

وتدور بنا عجلة الزمان لنرى ماذا يفعل المصريون من ممارسات في السبوع خلال العصر الحديث، ولحسن الحظ،

كان هناك من وصف احتفالية السبوع من علماء الحملة الفرنسية في مؤلفهم الشهير، وصف مصر^(١١). وبعد هذه الدراسة ببحر خمسة وثلاثين عاماً، نجد إدوارد ولهم يتناول، أيضاً، هذه العادة في كتابه الشهير، المصريون المحدثون^(١٢).

في وصف مصر، كتب «كونت دي شابرول» عن السبوع قائلاً: في اليوم السابع لمولود الطفل، تجمع الوالدة صديقاتها، وتقضي اليوم كله في لهو معهم.

وتتقضى الفترة بين الرجلين في غناء ورقص، تقوم به العرلام. وبعد الغناء، يتم حفل تسميد الطفل الجديد، ويطلق على هذا الحفل اسم السبوع، وهو عبارة عن نزهة في كل حجرات ممكن الحريم، وتمشي واحدة من الخاديمات الرئيسيات على رأس الاحتفال حاملة صينية من للنحاس وضع فوقها، وبشكل دائري، عدد من الشموع وعادل عدد النساء اللائي يشاركن في هذا الاحتفال، وهذه الشموع مضادة، وألوانها متعددة، وتسير بعدما القابلة الموكلة بالطفل، وعلى جانبيها خادمتان تعمل صفراهما موقداً من النحاس الأصفر، وتصلح الأخرى طبقاً يحوى على حبوب شمير وقمح ورغيف وفول وأرز وملح بحرى وبخورة أي سبعة أصناف يحدد الأيام التي انتقضت منذ مولد الطفل.

وتنشى الأم، بعد ذلك، تحيط بها العرلام وأقرب صدقاتها إلهاء، وتشكل الزبوجات الأخريات آخر مجموعة في الموكب، وفي أثناء السير، تعزف موسيقى صاخبة للغاية، وفي كل مرة يدخل فيها الموكب حجرة من حجرات الحريم، تأخذ القابلة حفة من الجيوب والبخور يميئها، وترمي بجزء منها في الحجرة، ويزد عليها بزغاريد طويلة جداً، ويصبح زقاع الموسيقى أسرع وأكثر صخباً، وتحاول النساء السير فوق الحب المنتشر في كل مكان.

وعند العودة إلى حجرة الحريم الرئيسية، توضع صينية الشموع على كرسي بدون مسند، موضوع وسط الحجرة، وتأتي كل واحدة من المشتركات لتضع قهضة من البارات^(١٣)، وترقى اللقيات المصغرات والخادصات على الشموع ليتنازعن عليها. وبعد ذلك، تحمل القابلة الصينية ويخصى دخلها من النقود التي تجدها عليها، والتي أقيمت من أجلها.

ويتهى الحفل بزيارة الطفل، وتزين رأسه بقطع من النقود الذهبية، للتي تقدم له باعتبارها هدية، أو توضع في مناديل غالية تحت رأسه^(١٤).

يصف «لين» الاحتفال بالمولود، فيذكر «أن اثنين أو ثلاثاً من الفوازي يقمن بالرقص في صبيحة اليوم التالي للولادة أمام المنزل أو في باحته. وتقدّر الفرحة فرحتين عند ولادة الذكر وتكتسب الاحتفالات بقدمه أممية أكبر من ولادة الأنثى.

تتملك نساء المنزل، بعد أيام قليلة من الولادة، في اليوم الرابع أو الخامس، عامة، سواء انتمين إلى الطبقة الميسورة أو المتوسطة في إعداد أطباق المصفقة والكشك واللبابة والحلبة ثم يرسلنها إلى الصديقات والقريبات، والمصفقة عبارة عن مزيج من العسل والقليل من الزبدة المصفاة وزيت السمسم، إضافة إلى المعطرات والبهارات المسحوقة معاً، ومن السمك تزيين هذا الحليق باليندق، وتتألف اللبابة من كسر الخبز وقتانه والعسل والزبدة المصفاة مع شيء من ماء الورد؛ تذيب الزبدة في المعلقة على النار أولاً، ثم يضاف إليها الخبز المكسر والعسل. وتعرض الحلبة من المحروب الجافة المغلية، وتحلى بالعسل وهي على النار.

تقوم صديقات الأم بزيارتها وتهنئتها في يوم «السبوع»، وإن كان المولود قد أصغر للور في عائلة غنية تغني له العوالم في الحرير، أو يهزف الألاتية لبتهاجاً بقدومه، أو يكثر الفقهاء ختمة من القرآن في إحدى الحجرات السفلية، وتساعد الداية الأم في الجلوس على كرسي الولادة أسلاً في الجلوس عليه ثانية في ولادة أخرى، وتعتبر الداية أن جلوسها فآل خير. تعمل الداية الطفل ملفراً بشال أبيض غالي للشن، وتقوم إحدى النساء بضرب «الهورن» النحاسي حتى يعتاد المولود، حسب الاحتقاد السائد، على الصخب فلا يخشى، لاحقاً، الموسيقى وأصوات الفرغ الأخرى. ثم يوضع الطفل في مخلل ويهز هزاً، وفي تلك العملية مفعمة لمحتة، ثم يتنظن به بعد هزه بين مختلف حجرات الحرير يصحبه لغيف من اللقنات أو للنساء؛ تحمل الواحدة ملهن عدداً من الشموع المضاء، المتعددة الألوان، أحياناً، مقطوعة تسفين ومثبتة في كتل عجينة الحناء فوق صيدية مستديرة، وترش الداية أو غيرها، في ذلك الوقت، مزيجاً من الملح وعشبة «الشمز» فوق أرض كل حجرة، أو تكفي بثر الملح وحده، بعد أن تكن قد وضعت المزيج في الثليل فوق رأس الطفل مرندة: «الملح في عين اللي لا يصلح على اللبي صلى الله عليه وسلم، أو «الملح للفساد في عين الحاسد، وتعتبر عملية رش الملح عملية وقائية حافظة للأم ومطفالها من العين الحاسدة، ولا بد أن يذكر كل الحاضرين

«الشمز من الأعشاب الطبية.

الرسول (صلم)، فيقولون: اللهم بارك على سيدنا محمد، ثم يلف الطفل ويوضع فوق فرشاة ناعمة أو فوق صيدية فضية، ويدور بين النساء الحاضرات التواتي يتأمن وجهه قائلات: اللهم بارك على سيدنا محمد، ورينا يعطيك طول العمر، وغيرها من عبارات الدعاة، ويصنن، عادة، فوق رأس الطفل أو إلى جانبه مندبلاً مطراً، فيه قطعة ذهبية ملفوفة في إحدى حافات هذا المندبل، وتعتبر هدية المندبل ديباً مفروصاً على الأم تجاه ولدها في أول فرصة سانحة، أو هو رد لدين قديم مساو للقيمة الموهوبة نفسها. تزين القطع المقدمة رأس الطفل سنوات عدة، كما تحصل الداية بدورها على هديتها بعد الانتهاء من نقوط للطفل. وتلبت فوق رأس المولود النائم، خلال الليلة التي تسبق «السبوع»، دورقاً مملوءاً بالماء، إن كان الولد ذكراً، أو قلة إذا كانت أنثى، ويلف عنق قنبلة الماء، هذه، بمندبل مطرز، تحمل الداية القلة أو الدورق فوق صيدية، وتوجب بها بين النساء اللواتي يصنن اللقنات لها (ويقتصر على المال) فيها. وفي المساء، يقيم الزوج حفلة لأصدقائه مشابهة للحفلات الخاصة الأخرى^(١٥).

لم يذكر لنا الكاتبان سواء كاتب الحملة الفرنسية أو لين، عن أية منطقة رويًا مشاهدتهما عن السبوع وإن كان، غالباً، أن هذا ما شاهداه في القاهرة.

نفعا ذلك إلى قراءة رواية شهود آخرين عما شاهدوه في يوم السبوع؛ أحدهم مصري هو الدكتور/ مصطفى فهمي، ويحكى مشاهدته عن الراحات الداخلة؛ حيث زارها للعمل باعتباره طبيباً عام ١٩٠٥، والثاني كان باحثاً أجنبياً اسمه S. H. LEEDER كتب عن أقباط مصر في صعيدنا عام ١٩١٤، والثالثة أنثروبولوجية بريطانية هي الأنس وبنفريد كلايمان وكتبتها تحت عنوان «فلاحو الصعيد»، وقد جمعت مادتها في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٦ م.

ويذكر لنا الدكتور مصطفى فهمي ما كان يحدث عندما تلد المرأة ذكر كان أو أنثى، أنه كان يقلى لها بيض في سنن تأكله مع قابليتها ويسمى (دحي الملوكة)، ثم تنج لها فرخة مباشرة تشرط خلاصتها وتأكلها بمفردها لتحل محل المولود في بطنها حسب اعتقادهم، وبعد قليل تحمل لها الحلبة بالبيع أو بعسله لتطرد الدماء، على فكرتهم، ويصنن بعد ذلك بقية أسبوعها كحياتها المعتادة في المأكّل والمشرّب. وفي الليلة السابعة، يحتفل بالمولود؛ فيوضع على رأسه إبريق من فخار مملوء بالمياه ويحلى بحلقتهم ثم يضعونه في طشت به ماء، ثم يؤتى بمرجان من الفخار به سبع فتائل عائمة في الزيت،

وتشمل هذه الفخائل بعد تلقيب كل منها باسم ذكر أو أنثى حسب نوع المولود، وأخر فتيلة تبقى، يلقب الطفل باسمها، وبعضهم يكتب سبعة أسماء في سبع ورقات تلف، ويخرج واحدة منها رجل يحتدون فيه الصلاة، ويسمى الطفل بالاسم الذي فيها.

وفي هذا اليوم^(١٦)، تغزول القابلة الطفل في غريال من قمع أو أرز طارقين، في هذه الأثناء، على هون أو حلة من نحاس، ثم بعد ذلك تأخذه، وتطوف به سبعة منازل عدد الأحساب راشة الأرز أو القمع في طريقها وداخل كل منزل^(١٧).

لما ليدر S.H. LEEDER، فيرروي عن المسبوع لدى المصربين الأقباط بالصعيد؛ حيث كان هناك عام ١٩١٤م، يقول: تعتبر التيلة السابقة هي المناسبة الأولى التي يأخذ فيها الوليد حماماً، ويحفظ بالمياء التي استحم فيها الطفل في ماجور (إناء كبير من الفخار)، ويؤتى بإبريق كبير من النحاس لغسل الأيدي، ذلك إذا كان المولود ذكراً، وقلة من الفخار إذا كانت المولودة أنثى.

وفي كلتا الحالتين، يزرخف الرعاء بزرخارف مميزة تشير إلى جنس المولود؛ فالإبريق يزين بطربوش أحمر أو غطاء للرأس وساعة وسلسلة، والتلة بمنديل وحلق وأية حلى نسائية تشير إلى ثراء الأبوين، وحول حافة الإبريق أو التلة توضع ثلاث شمعات، وعادة يكون عدد سبع شمعات حيث يشعلن معاً.

ويختار الأبوان والأصدقاء ثلاثة أسماء يطلق على كل شمعة اسم، والشمعة التي تستمر مشتعلة بعد انطفاء الشمع الآخر يسمى المولود بالاسم المطلق على هذه الشمعة.

هذه هي تكريماً للعادات التي ترجع أصولها، بالتأكيد، إلى أساطير مصر القديمة؛ حيث يعتقد في حضور الحاتحورات السبع عند مولد كل طفل، وهي التي في يديها القضاء والقدر والموت.

وتعتبر القابلة أهم شخصية في هذه الاحتفالات، وتحتضر القابلة كميات قليلة من مختلف أنواع الحبوب كالقمح والذرة والفاسوليا والحنس وغيرها، وتقسم هذه الحبوب إلى أقسام؛ كل قسم يشتمل على كل نوع منها وتضيف إليها بعض المكسرات، وتضع قسماً منها في الإبريق أو القلة، وقسم آخر تضعه في قطعة قماش وتضعها في وسادة أو في كيس مخدة،

ولابد من نوم الطفل على هذا الكيس، وتقسّم الثلاث بلف في قطعة قماش ويوضع تحت المخدة التي تنام عليها الأم.

في الصباح، يؤخذ الطفل من سريرته ويوضع في الغريال ويهرز، بالضبط، كما يهرز القمح، حينئذ تأخذ القابلة (هونا، من النحاس الأسفر، وتقرّب من الطفل، وتلق «الهن»، بأعلى صوت ممكن، قائلة في أذن الطفل: «اسمع كلام أبوك»، ويندقات أخرى تقول: «اسمع نصائح أمك»، وتخطر الأم ثلاث مرات فوق الطفل الذي ينام في الغريال، وبعد ذلك، يؤخذ الإبريق أو القلة من الإناء، ويرش الماء الذي في الإناء فوق عتبة الغرفة، ويحاول كل الضيوف خطف بعض حبّات القل من الإناء واضعين مكانها بعض القرد بوسلها هدية للقابلة، وتضع كل سيده حبّات القل التي أخذتها في كيسها باعتباره حجاباً عند القفر.

تتعاقب بعض الأحداث الشربة؛ حيث يتجمع الأطفال معاً، ويعطى لكل طفل شمعة طويلة ويبدأون من الحجرة التي بها الطفل المولود، ويتخذون بأغان تقليدية للأطفال في الشرق، وفي أغلب الحالات، تكون الأم في ملابس بوضاء حاملةً طفلها في حضنها، وأحياناً تقود القابلة الأطفال نائرة الحبوب والمالح في الطريق، ومن وقت آخر يوجه الأطفال الأغاني إلى الطفل المولود مستخدمين أيادهم وأرجلهم، والغين في نائرة، وعندما ينتهي المركب من زيارة كل غرف المنزل، تعود الأم ومعها طفلها إلى غريالها حيث تترك لكي تستريح.

ولهذه المناسبة، أيضاً، يقوم أبجداد الطفل، من جهة الأم، بعمل حلوى في منزلهم ويكوك تسمى Kumaga «كماجة»، ويرسلونه مع كميات من المكسرات كالجوز واللوز للأسر التي لها علاقة بهم.

ولا يُسمح للأم بمغادرة المنزل قبل أربعين يوماً من تاريخ الولادة، وحينئذ تزور الحمام، وصددك تصبغ حرة من أي قيد^(١٨).

وبعد ليدر Leeder بسنتين لا تتعدى سنوات عشر، تأتي الأنثروبولوجية الإنجليزية ويفردي بلا كمان لكتب عن السبع ضمن موضوعات كتابها «فلاحو الصعيد»، والذي استمرت تجمع مادته لمدة ست سنوات تقريباً، في الفترة من ١٩٢٠ م إلى ١٩٢٦م؛ حيث تدون ملاحظاتها:

«في اليوم السابع تحتضر القابلة وتصل الطفل وكذلك الأم، ومياه الاستحمام هذه تكون مجهزة من اليوم السابق؛ حيث توضع في إبريق معدني موضوع في شلت وكلامها يوضع بجوار الأم ووليدها، ويطلق على هذه المياه مياه البركة».

بشكل خاص، ويعطى، أيضاً، حول رقبة الطفل جوار التعميدات السابقة، وهذه خاصة بياك الطفل؛ فعندما يبكي يمسكها بيديه ويهزها، وتأخذ القابلة - كأجر لها - ماء سلة كبيرة من الذرة وبعضاً من الخبز والتمر والذلق، وأحياناً بعض التفود، ويعطى، غالباً، للآب بعض من الحبوب السبع، وقد ترمي الملح لينثرها في حقله على اعتبار أن ذلك حركة أو رقبة سحرية؛ حيث يعتقد أن ذلك يجعله يحصل على محصول وفير.

في بعض مناطق مصر العليا، تصنع القابلة، في اليوم السابع، خليطاً من عصير البصل والملح وزيت، وعادة بعض الكحل، حيث تأخذ الفرشاة وتغمسها في الخليط، وتفتح عين الطفل وتمر بالفرشاة فيها من اليمين؛ اعتقاداً بأن هذا سيمسح الطفل عيناً واسعة مفتوحة مليئة بالحيوية.

وتعتبر تسمية الطفل جزءاً من احتفالية السبع؛ فإذا كان الوالدان قتلين ولا يعرفان أى الأسماء أجمل وأبعد لذريتهم، فهم يتبعون التالي؛ تحضر، عادة، أربع شمعات، وأحياناً تكون الشمعات الأربع ملونة بألوان مختلفة، ويكتب على كل منها اسم، وتشعل الشمعات الأربع مرة واحدة، وأخر شمعة تستمر مشتعلة يسمى الطفل بالاسم المطلق عليها.

والأولاد الذكور ذوو مكانة عالية عن البنات، فإذا كان المولود ذكراً تتخذ احتياطات كثيرة لتقيه شر العين الشريرة وشر الحسد، وأحياناً ترش القابلة لكي تحفظه بجنس المولود سراً. وإذا أعطيت مالا كثيراً، فإنها تمنن للفلاحين أن المولود بنت، وقد قيل لى عن حالة امرأة لم تعرف هى أو زوجها جنس وايدما لمدة تزيد عن الثلاثين يوماً.

ولمزيد من الحماية وزيادة في الاحتياط من العين الشريرة يلبس الولد مغالب، ملابس بنت لمدة عامين؛ وبذلك يرسخ في ذهن الفلاحين أن المولود بنت^(١٩).

ونلاحظ في وصف دى شابرول ولين، وريما غيرهما، ذكرًا للعوامل والتفوازي، ويبدو أن هذا وصف مبالغ فيه؛ لأننا، كما نعرف، أن السبع احتفال منزلي عائلي يقتصر على الأحياء، وغالباً لم يفرق هؤلاء للكتاب بين العوامل والأهل؛ فكل من غلى ورقتين يعتبر لديهم من العوامل، ولنفترض، جداً، أن هذا قد حدث، فريما تكون حالة نادرة، كأن تكون أسرة لم تزود بمولود لفترة طويلة، أو أسرة لا يعيش لها أطفال؛ إذ لا نستطيع أن نسم الظاهرة الخاصة جداً والنادرة ونصفها كأنها ظاهرة عامة.

وقد لاحظت أن سبعة الآب تُلَف على الإبريق بينما يُرَبَط مندبل أخت المولود على فومة الإبريق، وذلك إذا كان المولود ذكراً، وإذا كان المولود أنثى تصنع الأم عقدها للذهبي ومندبلاً من الحرير حول الفتة، وقيل لها: "إن هذا التزيين يحمل لترضية الملائكة، حتى لا تؤذي الأم أو طفلها، والملائكة، هنا، بمع قرناء الآب والأم والوليد، وبعد استحمام الطفل، يشرب الماء المتبقي في الإبريق رجل معمر؛ حيث يعتقد أن هذا يجعل الطفل يبلغ من الرجولة.

في ليلة اليوم السابع، يؤتى بسلتين أو ثلاث، تحتوي على؛ ملح، فاصوليا، حبوب الحلبة، عدس، قمح، نبات شبيه البرسيم، وذرة، وتوضع في الحجرة التي بها الأم وطفلها. وأحياناً تملأ إحدى السلال بخبز، غالباً ما يكون على شكل حلقات (كحك)، وفي إحدى هذه السلال يوجد غريال كبير؛ حيث ينام الطفل فيه طوال الليل، وعندما تأتى القابلة في صباح اليوم الثاني، تكون الأم قد أخذت بعض الحبوب من إحدى السلال وغسلتها ووضعتها في الغريال؛ حيث يوضع عليها الطفل.

حينئذ، تهب القابلة الغريال بالطفل، وفي اللحظة نفسها، تضرب الأم على حافة طشت معدني بكون صفيح، واعتقد أن الأم لا تقوم بهذا الطرح في كل الحالات، ولكنني شاهدتها في احتفال كنت به، ويهز الطفل في الغريال عدة مرات. وتعاد للحبوب التي في الغريال إلى السلة.

وتأخذ القابلة الطفل، حينئذ، على ذراعها وتغطيه بقماش من قطن أبيض، وقطعة القماش هذه تكون موجودة في إحدى السلال التي بها الحبوب، ثم يحمل الطفل إلى كل غرف الطابق الأرضي، وأيضاً خارج المنزل. وفي هذه الأثناء، تنثر القابلة بعض الحبوب، حينما تسير، مريدة الصلاة على اللبى.

وبعد ذلك، يؤخذ الطفل مرة أخرى إلى حجرة الأم؛ حيث تكمل القابلة عين الطفل بالكحل الذي أحضرته معها، ويتم تكحيل عيني الطفل بأن تغمس للقابلة الريشة في الكحل، وتفتح عين الطفل، وتضر الريشة عبر كل عين في حركة دائرية.

بعد ذلك، تضع حول رقبة الطفل الحبل السرى ملفوفاً داخل قماش من القطن على شكل عقد وجوارب خيط به سبع حبّات فول وكبس قطن يحوى كميات صغيرة من مكونات إحدى السلال من الحبوب السبع، وبالإضافة إلى التعميدات السابقة، يعمل للطفل، أحياناً، تعميدة من حديد سميك يلف

ونتهي من تغليب صفحات التاريخ، وقراءة ما خطه الكتاب، وأجد أن هناك صفحات غنية، وأخرى ليست بها أية معلومات، واضعين في الحسبان أن ما كتب، غالباً، ليس وصفاً تفصيلياً لما حدث، وإنما تناول الخطوط العريضة، وعلى أية حال، فقد أعطانا فكرة جيدة عما كان يحدث في سبوع الطفل (٢٠).

ونأتي، الآن، إلى آخر صفحات التاريخ وهي صفحات ليست مقروءة كالسابقة ولكنها مسموعة ومرئية؛ حيث عايش أصحابها الحدث وشاركوا فيه، بل ربما كانوا هم قائلو هذا اليوم المشهود في حياة الطفل وأهله.

وعندما تكون المادة المطلوبة من زماننا، فإنها تكون مادة وفيرة، ولغزارة المادة الموجودة من تسجيلات ميدانية إلى كتابات منشورة؛ لذلك سيختار الباحث بعضاً منها خاصة تلك التي قام بجمعها، محاولاً، قدر المستطاع، أن تمثل مناطق متجانسة في مصر، فضلاً عن تغليبها لمسلم ومسيحي مصر.

في عين شمس بالقاهرة، يبدأ الاحتفال بالسبوع في اليوم السادس؛ حيث توضع صينية بها ماء وقول. وكل من جاء لمباركة أهل الوليد يضع بعض النقود المعدنية في الصينية، والنهاية هي التي تأخذ هذه النقود في اليوم الثاني من (السبوع).

أيضاً، إذا كان المولود ذكراً أحضر إبريق، وإذا كانت أنثى أحضرت قلة - للرمز مفهوم طبعاً - ولباس للإبريق أو للقلة عقد ورد أو سلسلة أو أية أشياء أخرى، وتوضع هذه للصينية والقالق أو الإبريق، وأيضاً الشمع، بجوار رأس الوليد.

تقطع سرة الوليد إذا لم تكن قد سقطت، ويتم تصميم الوليد في المساء، وتلف السكينة والمقص اللذان استخدمنا في قطع السرة في قطعة القماش (غيره) التي خاضها قبل الاستحمام وتوضع تحت رأسه. وحسب اعتقادهم، فإن هذا يطرد الأرواح الشريرة، وأيضاً توضع سبعة أنواع من الحبوب كالحمص، الفاصوليا، القمح، الذرة، الأرز، لوبيا، بسلة وغيرها. المهم أن يكون العدد سبعة بالإضافة إلى الملح، ويوضع هذا كله بجوار رأسه.

يشعل الشمع في المساء، ويستمر مشتعلاً حتى موعد نومهم وإذا أرادوا إطفاءه يطفئونه باليد وليس بالنفخ، لأن هذا، أيضاً، حسب اعتقادهم، حرام. سابع يوم عصراً يبدأ للتسبيح الوليد؛ حيث يؤتى بغريال ويوضع فيه بعض من الحبوب السابقة،

وتفريش قطعة قماش، ويوضع الطفل في الغريال، ومعه الغبار والمقص والسكينة لكي تطرد الأرواح الشريرة، ثم يوضع للغريال على الأرض وتقوم الأم بخياطته سبع مرات مع ذكر بعض الأذوال؛ وذلك لكي يكتب الطفل مائة إذا تخلفته أمه أو أي شخص آخر بعد ذلك؛ لأنه يمكن أن يصاب بمكروه، بعد ذلك يهز الغريال، ويدفع في الأرض برفق، وفي الرقت نفسه، تكون هناك سيدة تدعى «الهون» للنحاس مع ترديد بعض العبارات؛ وذلك حتى لا يخاف الوليد بعد ذلك من الصوت العالي.

بعد الانتهاء من إلقاء النصائح أثناء ذق «الهون»، وهز الغريال (٢١)، تحمل الأم وليدها وتلف البيت، هي ومن معها ويرافقهم الأطفال، ممسكين بشموع مضادة وتكثفهم القابلة أو أية سيدة أخرى ترضي الملح الذي كان بجوار الوليد في اليوم السابق مرتدة كلمات لمنع الحسد وجلب السعادة، ويردون أيضاً الأغنية الشهيرة:

برجالناك برجالناك حلقة ذهب في ودانناك
أحبالناك برجالناك حلقة ذهب في ودانناك (٢٢)

بعد هذه الجولة للمولود، يعودون مرة أخرى حيث يوجد الغريال، وتتلف إحدا من الحبوب التي في الغريال وتنتشرها على الأطفال، ثم تتحرج للغريال؛ حيث يجري الأطفال خلفه، وتلك الحجرة للغريال، حسب اعتقادهم، تجعل المولود نشيطاً في مستقبل حياته، ويعمل للمولود عقد من سبع حبات قول بالإضافة إلى كيس به لسرة (٢٣)، وبعض من الملح وعصاة معدنية لاستخدامه أن هذا يجعله كثير الرزق، وأحياناً توضع لقمة من العيش وسبع حبات أخرى غير القول، ويطلق هذا الكيس أو الحجاب بعد انتهاء السبوع على صدر الطفل، ويجوز بالذكر أن قماش هذا الكيس أو الحجاب لا يقطع بمقص، ولكن باليد، وأيضاً لابد من أن يخط باليد (لكن لا يقطع بمقص) ويستمر الحجاب مع الطفل إلى أن يكبر ويبلغ من العمر عاماً، فيفك الحجاب، وتعلق له القطعة المعدنية ليصرفها.

وتقوم القابلة بعمل عدة عقود أخرى من القول كل عقد به سبع حبات؛ حيث يعطى للأطفال الذين يقرمون بشبكة بدبوس على الصدر.

عند انتهاء حفل السبوع وخروج الأطفال، تعلق واحدة على الباب مسكة وبعضاً من الحب الذي كان في الغريال، وكل طفل يخرج، يأخذ بعضاً من تلك الحبوب، ويتم تفريق السبوع، وهو عبارة عن: ملابس وتلف وأية أشياء أخرى.

بالزيت المقدس^(٣١)، ثم يلبسه ملابس جديدة، ويسقى أى زرع أو شجرة بمياه الطشت.

وصلاة الطشت تعبر بديلاً مؤقتاً للتعميد؛ حيث إنه من المفروض أن يتم تعميد الطفل بعد الولادة مباشرة؛ ولكن لأن الأم في حالة من اللجاسة تستمر أربعين يوماً في حالة الولد، وثمانين يوماً في حالة البنت، وتود حضور تعميد ولدها فيوجد حتى تكون كاملة الطهارة ويستعاض، مؤقتاً، عن التعميد بصلاة الطشت التي تحمى المولود من الشيطان الذي يحضر للمولود في الأيام التي قبل التعميد.

وفي زاوية الناعورة بحفاضة المنوفية، بعد الولادة يوضع بجوار المولود ملح ورغيف في طبق أو غريال، ويستمر هذا الطبق بجوار المولود إلى اليوم السابع؛ حيث يرمى لكلب يأكله، أو أى حيوان، أو يلقى في التربة.

ويعتبر هذا بركة تحرس المولود، ويبدأ السبوع، أيضاً، من الليلة السابعة؛ حيث يحضر أهل المولود سبع حبوب (كما سبق) وملح وشبة وفاسخة للرقوة - يعتبر الملح مبروك - يوضع الملح والحبوب في ورقة والأشبة والفاسخة في ورقة أخرى، وتقوم القابلة بعمل الرقوة للملح والحبوب، فتقول^(٣٢):

سميت بسم الله الرحمن الرحيم

مديت ايدى واكتلت على سيدى

مديت ايدى واكتلت على ربى

مديت ايدى اليمين واكتلت على ربى الكريم

مديت ايدى الشمال واكتلت على ربى الرحمن

بسم الله الرحمن الرحيم

الأولة بسم الله والثانية بسم الله والثالثة بسم الله

والرابعة بسم الله والخامسة بسم الله والسادسة بسم الله

والسابعة رقوة محمد بن عبدالله.

رقى ناقته من رقبة^(٣٣) حطنها الحليق^(٣٤)

ماضقة^(٣٥) كانت تتين^(٣٦) صبحت تشيل بقدرتك

باعظم، كانت عسير صبحت بإذن الله الكريم

رقاها واسترقاها.

كلت عليها وشريت ماها^(٣٧) قلها يا لعنة يا

ملعون، يا خرابية الدور^(٣٨) يا عمارة القبور،

حيدى^(٣٩) عن ولاد الناس، لاوديكى بحر الغفاس،

واحلب عليك بالرصاص، لايتعم ولاينداس.

في بعض الأحيان، يُعمل أرز باللبن ويتم توزيعه على الجيران، (عشان الملايكة)^(٣٤). أما للمياه التي كان بها الغول، فتلقى تحت شجرة خضراء حتى تصبح حياة الوليد مزدهرة، ولا تخلف مظاهر الاحتفال بالسبوع عند المسيحيين عنه عند المسلمين كثيراً؛ حيث إنه في كثير من احتفالات السبوع وتود الحفل قابات مسلمات عند المسيحيين والعكس أيضاً. وطبعاً أن يترسل صاحب كل ديانة بأديبائه وأولياؤه وقديميه أثناء الدعاء للوليد.

وهذه بعض الممارسات التي قرأت عنها في بعض احتفالات السبوع لدى المسيحيين وإن كانت تودى، أيضاً، لدى المسلمين.

عند تخطية الأم فوق الغريال تمسك إحدى السيدات بسكينة في يدها اليمنى؛ حيث تكون الأم على يسار القابلة والسكينة إلى يمينها، وعندما تخطو الأم فوق الغريال، تأخذ السيدة السكينة في شكل نصف دلارى إلى المكان الذي كانت فيه الأم، ويستمر ذلك لسبع مرات، وتقوم الأم بتخطية البخور سبع مرات أيضاً.

في إحدى الحفلات كانت توجد بيضة مملوكة أعطيت لرجل كبير في السن ليأكلها لكي يسمر الوليد مثله.

يتم تكحيل^(٣٥) الوليد صباح اليوم السابع، وتسمى المياه التي في الصيغة التي بها القلة^(٣٦)، أو الإبريق؛ «مياه الملايكة»^(٣٧).

وتروى الأنسة فوزية سعيد أن من قام بسبوع^(٣٨) أختها سيدة مسلمة هي أم حسين، وكانت تستلهم على القيام بطقوس السبوع^(٣٩) قبل غروب الشمس؛ حيث كانوا ينتظرون القسيس لكي يقوم بصلاة الطشت، وأرسل لهم القسيس طالباً منهم أن يحتفلوا بسبوعهم، فحضره ليس ضرورياً؛ حيث يمكن أن يتم صلاة الطشت بعد ذلك.

كما أنه لا يعمل حجاب للطفل، ولكن يعلق على صدره «قرنة»، وهي مصفر «أيقونة»، عليها صور السيد المسيح عليه السلام، أو السيدة الحذراء عليها السلام، أو ماري جرجس، أو أى من القديسين، وتعتبر صلاة الطشت^(٣٠) هي الممارسة المضافة أو الزائدة لدى المسيحيين، وتبدأ بأن يقوم القسيس بالصلاة على المياه الموضوعة في طشت أو بانير، ويوشم المياه بأن يرسم عليها علامة الصليب دون أن يلمسها، ثم يقيم بخلع ملابس الوليد ويضعه في الماء. ويوشم الوليد، أيضاً،

رَقِيَّتْكَ مِنْ عَيْنِ فُلَانِ بْنِ فُلَانَةٍ

رَقِيَّتْكَ مِنْ عَيْنِ فُلَانَةٍ بِنْتِ فُلَانَةٍ

رَقِيَّتْكَ مِنْ عَيْنِ اللّٰهِ شَافِيكِي وَلَا صَلَوٰشَ عَلَى النَّبِيِّ

ويعد أن تلتهمى من تخريم العروسة، تلمس الأم ووليدها بتلك العروسة بادئة بالرأس ثم هكذا إلى أن تمر على جميع جسم الأم والوليد.

وتكون النار، التي في السند، قد سفت، فتمنع المرأة الشبهة والفسوخة على النار، وأيضاً قدرًا من الملح حتى تطلق وتقوم الأم، حاملة وليدها، بخطية المنفذ سبع مرات، وفي هذه الأثناء تعد للقابلة قنينة:

بالصلاة على النبي واحد، بالصلاة على النبي اثنين، وهكذا إلى يا بركة النبي خمسة، الصلاة على النبي ستة، اللهم صلى على النبي سبعة. وتجلس الأم بعد ذلك^(٤١).

يتم تعميم المولود ويكون هذا أول استحمام له وتضع بعض حببات اللؤلؤ في سينية بها ماء، وتحضر إبريقاً أو قلة، حسب نوع المولود (كما سبق)، وتضع على الإبريق ساعة وعلى القلة غريشة أو سلاسل.

وفي اليوم السابع، يشرب أحد كبار السن، سواء كان رجلاً أم سيدة، من الإبريق أو القلة؛ اعتقاداً بأن هذا يجعل صمر الوليد يصبح محبباً، وأيضاً تكون المكسرات وغيرها من الملابس والفول السوداني جازفة لتفريقها كهدايا على الناس.

ويوضع المولود في غريال وتحت قلمة قمماش حتى لا يكون الغريال خشباً على الطفل، وأحياناً يوضع تحت المولود أرز، وتأخذ الدخية هذا الأرز، ويغريل الطفل بواسطة إدهان قنينة: «طواخ أمك، طواخ أبوك، طواخ عمك، طواخ خالك خلى قلبك قوي، اللي ينادي عليك قوله نعمين»^(٤٢). وهكذا يلتقن الطفل كثيراً من نصائح وقيم المجتمع الفاضلة. وفي الوقت نفسه، يكون هناك... أثناء الغريلة... من يدق في «الهنز».

ويغنى الأطفال:

يا رب يا ربنا تكبر وتبقى قدنا

وتروح المدرسة وتبقى زينا

وأيضاً يغنون قائلين:

سمو المولود عبدالله

وعيون سود عبدالله

قالت يا محمد يابن عبدالله خذ على عهد الله لأخون والخاين يخون الله، لأكون شب^(٤٣) في محراق أو عول في قماطه، يا شيال الحمول يا قلب الرجال.

أنا بارقيكي والرب يشفيكي، أنا بارقيكي من كل عين تأتي، أنا بارقيكي والرب يشفيكي، يا شافي يا عافي يا عالم بالظاهر والخفي، يفيكي شر من كان على الأرض يذب، ويمشي بصورة الإنس والجن والآفات والوحش باكتاب الأكتاب يا خالي الأرزاق تكتب بينا وبين الأذى حجاب. إذا تعصرت ينزل فرج من السما يظها، وإذا التوت ينزل فرج من السما يجلها.

اطلعي يا عين، اطلعي يا عين، حدالله بسفين، اطلعي يا كنية، الباب مفتوح.

رَقِيَّتْكَ واسْتَرَقِيَّتْكَ، رَقِيَّتْكَ مِنْ عَيْنِ الشُّقْرَةِ وَمِنْ عَيْنِ الْبُقْرَةِ وَمِنْ عَيْنِ الْبَيْضَةِ وَمِنْ عَيْنِ السَّمْرَةِ وَمِنْ عَيْنِ الطَّوِيلَةِ وَمِنْ عَيْنِ الْقَصِيرَةِ وَمِنْ عَيْنِ الْفَلِظَةِ وَمِنْ عَيْنِ الرَّفِيعَةِ، وَمِنْ عَيْنِ الشَّافِيكِ وَمَا صَلَوٰشَ عَلَى النَّبِيِّ، أَلْفَ أَلْفَ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ.

اطلعي يا عين، رَقِيَّتْكَ بِسُورَةِ يَسْ نُزِلَتْ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ، رَقِيَّتْكَ بِسُورَةِ «قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدُ اللَّهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ»، رَقِيَّتْكَ بِأَرْبَعَةِ وَأَرْبَعِينَ سُورَةِ عَلَى كِتَابِكَ مَثُورَةً، النَّفْسَ عَنْكَ تَطِيرُ كَمَا طَارَ النَّبِيُّ عَنِ الشُّعُورِ، النَّفْسَ عَنْكَ تَفْتَرِقُ، كَمَا افْتَرَقَ النَّبِيُّ عَنِ الْوَرَى، نَبِينَا مَلِيحٌ وَخَدُهُ وَضِيحٌ وَرِيقُهُ شَفَا اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى الْمُصْطَفَى نَبِينَا تَسِيرُ الْمُحَامِلُ إِلَيْهِ، اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ وَبَارِكْ عَلَيْهِ اطلعي يا عين حدالله بسفين، اطلعي يا كنية الباب مفتوح شرقي، غربي، بحري، قبلي. أنا مقتصرة وعليك مكنة، أنا مقتصرة وعليك مكنة.

وفي صباح ذلك اليوم، تتم رقوة الأم ووليدها بواسطة القابلة أو أية سيدة تجيد هذا العمل؛ فيتم إشعال منقذ، وتجلس الأم والوليد في حجرها، وتقوم القابلة بعمل حروسة ورق، ثم تقرأ الرقوة السابقة نفسها، وبعد ذلك تمسك الحروسة البرق ويدبوس معها أو إبرة تبدأ تخزيهما من عيون الناس للحاسدين قائلة:..

ثم تحمل الأم وليدها وأمامها القابلة أو قائدة هذا الحفل مارين بجميع أنحاء الدار ثالثرين الملح وسبع حبوب قائلة أثناء هذا:

يا ملحننا زول عسكنا^(٤٣)

يا ملح دارنا كتر عواننا

تهات تهات صبيان وبناات

يا ملحننا زول عسكنا^(٤٤)

وتتم تلك الجولة بين أنحاء الدار لمنع الحسد وإبطال العمل إذا كان هناك عمل وتعرّيف المولود بأخواته الآخرين (الجن والمفاريات)، ويعطى للأم بعض من هذا الملح تحتفظ به إلى أن ترين (أي يهرأزعين يومًا)، ثم تلقنه في التربة حتى يستمر لبنها في التدفق كمياه التربة الجارية.

ويعمل حجاب للمولود بوضع به سرته، وبعض من الملح المرقى وقطعة من الخبز، وبعض الناس ترمى بسرة العبل في محل صائغ أو دكان كبير لكي يكون موفر الرزق، والبعض الآخر يلقى بالسرة في التربة؛ لكي يستمر لبن الأم متدفقًا يجرى كالماء، كما تلتزم حبات الفول في عقود كل عقد به صنع حيات ويعلق وأعد للمولود والعقد الباقية تعلق للأطفال. وإذا حدث وخرجت الأم وتركت المولود بمفرده لابد من تركه سكونية وقدر من الملح أو مصحف حتى لا تلمسه الجان، كذلك لابد من خروج الأم بعد السبوع لكي تملأ أي وعاء بالماء من التربة؛ حيث يقال لها: (أخرجي هاتي رزق العبل).

وقد ذكرت القابلة أن بعض المسيحيين استدعوا لعمل سبوع لأطفالهم، وما يتم في سبوع طفل مسلم هو نفسه ما يتم في سبوع طفل مسيحي، والتفريق هي أنهم يلقون بالقدود في الصبينة التي بها الماء والفول كلقود، لتأخذها القابلة ويدعون بأدعية تستعين برسل وقديسي المسيحية. أما خلاف ذلك، فكل مظاهر السبوع واحدة^(٤٥).

وفي مركز أخميم بسوهاج، إحدى محافظات الصعيد، في ليلة السابع وتسمى ليلة التبيبة؛ حيث يتم فيها الذبح كل حسب قدرته وتحضر القابلة في هذه الليلة وتحمم المولود وتلبسه ملابس نظيفة.

وتصنع سبع حبوب والملح في طريق فوق رأس الطفل والبيض يستخدم الإبريق أو القلة حسب جنس المولود، أما قبل ذلك فلم يكن يستخدمهما أحد، وتتم لأحفادها السبوع تقريبًا بالشكل السابق نفسه والاختلاف فيما يلي:

أنه في صباح اليوم السابع يتم توزيع جزء من الذبيحة ويحتفظ بالجزء الباقي لمن سيحيون المولود؛ حيث يتم عمل مولد للطفل في سابع يوم من بعد صلاة العصر عبارة عن ذكر ومدائح نبوية.

يلصق بجبهة المولود كغزب بالفاسوخة في اليوم السابع، ويكحل المولود، أيضًا، في ذلك اليوم بكحل سائل.

تحضر السيدات للمدعوات هدايا معهن السيدة الوالدة أو ينفعن نقودًا وهذه ترد لهن في مناسباتهن.

توضع سكين تحت مخدة المولود لكي تبعد عنه الأرواح الشريرة^(٤٦).

وهناك في أقصى جنوب مصر حيث الارتباط أقوى بين الإنسان والليل، والمزلة أشد، والتمسك بالعادات والتقاليد أكثر، وإتصال الناس بترانيمهم أعمق، يوجد النربون؛ حيث تختلف المظاهر الاحتفالية للسبوع عندهم عن باقي المدن والقرى المصرية. ويحدثنا الأستاذ/ محيي الدين شريف قائلاً: إنه عندما تضع الأم وليدها تستحم وتغير ملابسها وتكحل وتلبس طرحة بيضاء يجهز لها الحاصل^(٤٧)؛ لتجلس فيه ولا تادره هي أو وليدها لمدة سبعة أيام؛ حيث يوضع لها البرش^(٤٨)؛ لتجلس وتنام عليه ويجوارها طشت نحاس به رمل ويوضع به المولود عاريًا على الرمل ويحوله سبع شمعات مضادة باستمرار وعندما تنتهي يوضع غورها، وتجرى الغرفة بالخور^(٤٩).

يمكنك تخيل جمال هذا المنظر للفرقة المظلمة وبها سبع شمعات ترسل لهيبًا خفيفًا من الضوء.. إنه لمنظر يبعث الرهبة والإحساس بالجمال، وفي الوقت نفسه يعتبر الطفل، خلال هذه الفترة، ملاكًا يباركه أي شخص ويمسح عليه ويداعبه من بعيد.

في خلال هذه الفترة، تحضر النساء لتبارك بالزغاريد، ويقمن للقبوط الذي تأخذه الوالدة؛ لأنه يكون دينا عليها، ويكون بجوار الوالدة وعاء به ذرة فشار أو ذرة عرجية تأخذ منه السيدات اللاتي قدمن للتهنئة وتلثنه في الحجرة وعلى الأم والطفل^(٥٠) بركة، ويحضر الرجال، أيضًا، للتهنئة، ويعتبر نثر الذرة أو الفشار وقاية من الحسد وبركة، ولا يدخل الحاصل هؤلاء؛ بل يقفون بالباب وتخرج الوالدة لتقبل التهنة على باب الحاصل وهم: رجل قادم من جنازة أو من رأى دما يسيل من طائر يذبح أو من رأى شيء آخر، وعليه أن يحضر قشة مبلولة بالدم، ومن رأى عقيرة فيقبتها ويطلقها في عصا أو جريدة؛ وذلك لأنهم يتشامسون ويعتقدون أن الولد يتأذى

من ذلك، أما الأطفال فيعتبرون ملائكة؛ حيث يدخلون ويخرجون وقتما يشاءون لا يمتنعهم أحد.

في اليوم السابع، قبل غروب الشمس، يبدأ مركب الاحتفال^(٥١) في زفة صغيرة تتكون من الأم حاملة المولود ومعها القابلة وثلاث أو أربع سيدات؛ إحداهن تحمل المديد (عصيده)^(٥٢)، وجمع من الأطفال متجهين إلى نهر النيل مختارين مكاناً مليئاً بالزهرية.

عند الوصول إلى المكان المختار يجلس الأطفال والسيدات، وتأخذ القابلة الطفل من الأم وتجلس على الشاطئ بجوار النهر وترسم القابلة مرور المكة صلياً^(٥٣) على جبهة الطفل من طمس النيل وتعمل المولد وجهه بسبع حفنات من الماء (لا بد من سبعة) ومع كل حفنة ماء تدعو بدعوات للطفل بالخير والمستقبل والرزق وغيرها، والأطفال يرددون عليها آمين.

بعد ذلك، يمسح الطفل للأم، وتأخذ المديد، وتأخذ منه سبع حفنات بيدها وتلقيها إلى النيل^(٥٤)، ومع كل حفنة تدعو، أيضاً، باللغة النوبية وخليط من العربية، والأطفال، أيضاً، يقولون آمين عقب كل دعوة. بعد الفراغ من آخر الحفنات السبع، تحلى الصديقة للأطفال الذين يتخاطفون ما بها؛ لأنهم يعتقدون أن ما بقي بها من مديد هو أكل ملائكة اكتسب صفة ملائكية أو قدسية بعد أخذ هذه الحفنات منه.

بعد أن يفرغ وعاء المديد، تأخذ القابلة وتملؤه بالماء من مكان غسل وجه الطفل نفسه، ويحضر حفاً^(٥٥) من الدخيل أو يفلتون من سابل القمح شبه مركب يوضع بها بعض قطع من ملابس الطفل معتقدين أن رائحة الطفل موجودة في تلك الملابس وشعبة واحدة مضادة، ويضعون هذا المركب أمام شعاع الشمس الغارية وتدفعها القابلة في الماء^(٥٦) قائلة: رويي برائحة لولد في عوالم الطهر، وتأخذ في الدعاء ويرد الأطفال آمين.

تأخذ القابلة المياه التي في وعاء المديد، وتبحث عن شجرة قوية؛ لكي يشب الطفل قريباً منها، وترميها على سبع مرات، وتدعو، أيضاً، في كل مرة والأطفال يقولون آمين، وبهذا تنتهي مراسم السبع في النوبة.

ونترك وادي النيل مستجهين إلى الواحات بالصحراء الغربية بادئين بقرية باريس بالواحات الخارجية، وأهل الواحات يمكن أن نعتبرهم فلاحى الصحراء؛ حيث يعملون بالزراعة، وتتميز حياتهم بالاستقرار، ويختلفون في هذا عن بدو الصحراء الرحل.

هنا، في باريس التي تقع، تقريباً، على خط واحد مع كوم أمبو جنوب الصحراء الغربية، نجد أنهم يضعون للطفل كجشة ملح ومرابية ومكحلة ورغيفاً وسكبنة بجواره، بركة، وتستمر هذه الأشياء بجواره لمدة أربعين يوماً ويعتقدون أن هذه الأشياء تحمي المولود وتحرسه وتحفظه فإذا بكى المولود ونظر إلى هذه الأشياء كف عن البكاء. وأيضاً، إذا خرجت الأم وتركت ابنها بمفرده، وليس بجواره الأشياء السابقة، فيمكن أن تأتى الجن وتستبدل المولود بأخر أو تأخذه، ويقولون على سبيل المثال: «الحيل اتسرق أو اتبدل»، إذا كان المولود ضعيف البدنية، ويسألون الأم: «انت خرجت وسببتيه لوحده ولا إيه»، كما يرددون في أذنه اليسرى، وتقام الصلاة في أذنه اليمنى.

في صباح اليوم السادس، يخبز أهل المولود الصنيع (الخبز)، ويحشرون لحمه أو يخبضون، ويدعون الرجال للمشاء، حيث يقرأون الفاتحة ويدعون للوليد بصالح الدعوات.

في ليلة السابع، يضعون ورق ليمون في ماء ومعه ملح وبعض النقود المعدنية والمولود (السرة)، ويجهزون الحبوب السبع.

وبصباح اليوم السابع يعمل أرز باللبن، وتختصر النساء للأكل، ويأتين ومعهن شاي أو سكر أو نقود أو أي شيء آخر باعتبارها نقلة للمولود، ثم تأخذ إحداهن ماء الليمون، وتقوم برش هذا الماء أمام أبواب المنزل وأبواب الجيران وهي تسمى «بسم الله الرحمن الرحيم»، حتى إذا خرج المولود لا يحدث له مكروه، ثم تغسل الأم وجهها ورجلي المولود بهذا الماء أيضاً، وكذلك السيدات الحاضرات (بركة)، والتي ترش الماء هي التي تأخذ النقود المعدنية. أما سرة المولود الذكر، فتدفن تحت نخلة باسقة أو تلقى في أعلى النخلة^(٥٧)، لكي يشب المولود طويلاً مثل النخلة^(٥٨)، وأحياناً تدفن السرة عند باب المدرسة لكي يصبح محباً للمدرسة^(٥٩)، وسرة البنت تدفن داخل المنزل لكي لا تكون محبة للخروج.

يرضع المولود في الغرزال وتحت ميشون^(٦٠) غلة، وتقوم إحدى النساء بغريلة الطفل، ولابد أن يكون والد هذا السيدة أحياء، وللغزيلة لكي يشب المولود نشيطاً^(٦١)، ثم تقوم السيدة بتكميل عينيها أيضاً؛ لكي تصبح واسعة وجميلة. وفي هذه الأثناء يرق بجواره في «الهن»، لأن صوت «الهن» العالي يجعله يفتح عينيها ويشد انتباهه.

ولتسمية المولود، نحضر ٧ شمعات، ونضعها في صحن به قمح، ونطلق على كل شمع اسمًا، والشمعة التي تستمر مضاءة بأخذ اسمها، والسيدات هي التي تختار هذه الأسماء، وهذا الاسم بخلاف الاسم الذي سمي به في الفتر (فقر المواليد بالصحة).

يُعمل للوليد حجاب من الحبوب السبع^(٦٢)، ومعهن الملح في صدره، ويلصق له عقد من القول المبلول لكي يطق له أيضًا. وذلك لكي يصبح رزقه وفيرًا أما السيدات الثلاثي حضرن، فيأخذن بعض حبات القول، ويضعنها في جوبيهن حتى لا يخلو من الفقر، وتعتبر هذه بركة من العيل (المولود)^(٦٣).

إذا تركنا باريس واتجهنا إلى قرية القصر بالداخلية، وهي قرية ذات ماضي، وبها كثير من الآثار الإسلامية من العصر الأيوبي والمملوكي، لنرصد احتفال السبع نجد أنه عندما يولد الطفل يؤذن في أذنه اليميني آذان كامل.

ويُكَبَّر في أذنه الشمال^(٦٤)، واليوم الثالث لولادة الطفل هو يوم تشفيق عينيه؛ أي تكميله؛ حيث يطحن كمون أبيض ويوضع داخل بصلة وتوضع نقطة زيت في البصل وتضع السيدة، التي ستقوم بتكميل الطفل، المرود في البصلة، ثم تضع المرود^(٦٥) في الجربا^(٦٦)، وتكحل عين الطفل، وفي أثناء ذلك يقولون:

شفّت نورك والنبى حوائك عليه الصلاة والسلام
وشفت نورك وسع القمر في السما.

وفي ليلة اليوم السابع، توضع سبعة أو تسعة أرغفة بجوار الطفل، ويجهز القمح الذي سيخربل عليه بجوار رأسه، ويتم تسحيم (استحمام) المولود في المنزل، ثم يوضع في الماء قدر من الملح وقدر من القمح. ويضع المدعوون النقطة، وهي عبارة عن نقود معدنية، في ماء الاستحمام، ويكون هذا قبل آذان الظهر. تؤخذ مياه الاستحمام ويرش بها المنزل والشارع ذهاباً وإياباً لكي نغني المولود من الحصد.

بعد العصر يتم غريلة المولود؛ حيث يوضع في الفريال هو والقمح حتى يصبح رزقه وفيرًا، ويستعمل الهم، أيضًا، لكي لا يخاف ويكون ذا سمع جيد وأثناء ذلك يغني الحاضرون:

شقلاقك دقلاقك
جوز حوذك في رجلوك
يجعلك مقبول محبوب من أهل أمك وأهل أبوك وجيرانك
وأحبابك، تسمع كلام أبوك وأمك وأخواتك.

ويعمل حجاب للوليد في سابع يوم من: السرة وملح وقمح وأظافر أمه وشعر من رأس أمه وثلاث حبات ترمس وثلاث حبات فول سمر وبعض البرسيم (الحب) وقطعة حديد وقطعة فحم من حطب تؤخذ من مطبخ (كانون) اتجاه فتحته شرق اتجاه الشمس، ويلبس المولود للحجاب عندما يكون خارج المنزل مع أمه أو أبى أحد، وعندما يكون في المنزل يوضع في الشادوق^(٦٧)، أو في كرتونة بجوار رأسه لكي تحفظه^(٦٨).

وفي الواحات البحرية يوضع بالقرب من رأس المولود صاع^(٦٩) من القمح وإبريق مملوء بالماء، وبه بعض أغصان الفاكهة، معتقدين أن هذا يجعل عمر الطفل يطول.

وفي صباح اليوم السابع، يقوم جد المولود لأبيه بأخذ إبريق المولود؛ ليقسي به للخلعة التي وهبها له، ومن عادة أهل الواحات البحرية أن الأم لاتلد إلا في بيت أبيها، لهذا تقوم أم «الوالدة» - جدة الطفل - بدعوة الأهل والجيران لحضور سبوع الطفل فيأتين جميعاً، وتحمل كل واحدة منهن طبقاً مملوءاً بالقمح وبعض النقود، وذلك باعتباره هدايا للقبيلة.

يبدأ الاحتفال بسبوع الطفل حوالي الساعة الثالثة بعد الظهر؛ حيث تجتمع النساء في بيت «جدة المولود»، ويقمن بالزغاريد بمجرد دخولهن البيت، وذلك تعبير عن مشاركتهن أهل المولود الفرحة، ثم يجتمعن في صحن الدار، ويرقصن على الشاوة^(٧٠) ويتغنين:

يارب خلّى دول ودول د الولد عليه عمار الكون
أو خلّى المولود جاب الله

ثم يتناولن الغداء، وكان من المعتاد أن يقدم لهن على المائدة (أرز باللبن) مطبخ اللبن^(٧١)، وبعد أن ينتهين من الغداء تقوم القبيلة «بكريلة الطفل»^(٧٢)؛ حيث تمسك الطفل وتضعه في غريال «وه قمح، وملح، وتأتي أخرى بالهمز وتطرق عليه عدة طرقات، وعلى نغمة هذه الطرقات، تقوم القبيلة بكريلة^(٧٣) الطفل قائلة: «كريولة ياكريولة بديك الصعر بطوله... بديك الصعر وهية والرزق نهية إن قالت أمك شرق.. شرق وإن قالت لك غرب.. غرب خليك مطيع.. خليك مؤمن، وإن قمت أو قعدت قل لا إله إلا الله محمد رسول الله واسمع الأكلن، وأوصي تذكرك الصلاة، وأوصي تبقى فتان ولا تمام ولا حرامى، ولما تروح المدرسة اسمع كلام المدرس.. إلخ، ويستشف من كلام القبيلة أن الطفل يسمع لهذا الكلام^(٧٤).

وغرباً من مرسى مطروح، على بعد حوالي خمسين كيلو متراً، توجد قرية صغيرة هي اللمانى يقتصر السبوع بها على

عمل عصبودة بالسمن والتقليبة اسمها الحما^(٧٥)، ومن لديه مقدرة يذبح للذكر ذبيحتين، ولأنثى ذبيحة واحدة، وتخصر للنساء، وتآكل من العصبودة، ويحلق^(٧٦) للمولود ويوضع الشعر مع السرة، وتعلق في شجرة أو نخلة أو بين قرون خروف أو رأس دابة، وهذا إعلان بأن ما علق عليه شعر المولود وسرته هو ملك له.

يستمر حضور النساء لمدة أربعين يوماً، ويومياً تعمل العصبودة، وتعطي النساء اللقطة للسيدة الوليدة، واللقطة تسمى في المنطقة (الزلزوك)، وهي عبارة عن صرة فيها: دقيق، سكر، شاي، أرز، أى شيء، وتسمى الصرة (الرقعة)، فتأخذ الوليدة حفلتين من الرقعة، وترجعها لصاحبها، وهذا إعلان عن رضائها.

ومن المعتقدات السائدة في مجتمع المعاني أن الأم لو تركت المولود بمفرده، فيمكن أن تأتى الشياطين أو الجن ويهدونه بمولود آخر، ولكافى ذلك يوضع تحت المخذة صرة ملح وصرة شعر لمدة أربعين يوماً.

أيضاً لا تدخل - على السيدة الوليدة - التي تبس للذهب وإذا كانت لبسة كباس (عقد من المرجان)، أو أربة حلى عليها مساحيط (صور) فعليها أن تخلعها قبل الدخول، وكذلك الطفل المحال (الذى خشن حديثاً). السيدة الوليدة لا تدخل على أخرى ولدة إلا بعد مرور هلال كامل أى شهر. وكل ذلك لأنهم يعتقدون أنه إذا حدث هذا فلن تنجب السيدة مرة أخرى^(٧٧).

وها قد آن لهذا الجوال أن يعود من جولته بين المقروء والمسموع والمرئي ليتأمل ويفكر، ويكثر ما وجده، مما يدعو للتأمل والتفكير، ولكنه رغم كثرته لم يظفر بتقيصة حاسمة مؤكدة، فالمعتقد يتوارث جيلاً بعد جيل، وكذلك العادة، وعندما نتعامل لماذا أو كيف أو ما السبب؟ تأتى الإجابة - إذا كانت هناك إجابة - غير مقنعة للعقل؛ ولكنها تحتل عدد السبب درجة تقترب من اليقين. فعلى سبيل المثال، كانت الإجابة عن سبب اختيار اليوم السابع بأنه عند فردى، والبعض يظن بأن أولاد اللبى سبعة، والآخر ستة، أو لأن اليوم السابع بركة، أو نحن نفعل مثل الذين كانوا من قبلنا، وهكذا.

قول أن نطرح بعض هذه التساؤلات لتتأملها سرياً، يجدر بى أن أذكر أن كثير من المصريين يحاول، دائماً، إرجاع كثير من العادات والمعتقدات إلى مصر الفرعونية محاولين لي الحقائق وتطويرها لكي تتفق مع رؤاهم. وبعضهم، بالملحق نفسه، يرجعها إلى مصر في عصرها القبطى أو البيزنطى، والآخر إلى مصر في عصرها الإسلامى، ويجب أن نعى

حقيقة مهمة مؤداها أننا لن نستطيع، في الغالب، أن نجزم بأصل أغلب العادات والمعتقدات خاصة في مصر صاحبة التاريخ المسد في عمق الزمان؛ فمصر مثلت عدة ثقافات على مر تاريخها الطويل، فأخذت وأعطت وغيّرت وحوّرت وأفزرت تراثاً يتوالم مع ثقافتها وديانها وبيئتها؛ فتراث مصر كموج البحر لا يعرف له بداية أو نهاية.

ولنتأمل سوياً بعض العادات والمعتقدات الخاصة بالسبوع محاولين، في الوقت نفسه، رؤية أوجه التشابه والاختلاف والتفكير في المناطق المختلفة من خلال العرض السابق.

نبدأ باليوم، لماذا في اليوم السابع؟ ومتى بدأ؟ وما المعتقدات الدائرة حول هذا الرقم؟ وهل يمكن عمل السبوع في يوم آخر؟

لم يثبت أن المصريين في عصر الفراعة أو ما تلاه من عصور عرفوا احتفال اليوم السابع^(٧٨)، وأن بدايته كانت مع دخول المسيحية واستقرارها في مصر، وإن كان ما بين أدينا، حتى الآن، من مادة علمية مادة قليلة عن العصر القبطى، وهي قاصرة على مقال، غير موثق، للدكتور مراد كامل، ولكن تتضح الصورة وتجول حول هذا الموضوع مع دخول الإسلام مصر.

فمن عائشة رضى الله عنها، قالت: «عق رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الحسن والحسين يوم السابع، وسامعاً وأمر أن يما من رؤوسهما الأذى»^(٧٩).

ويذكر ابن قيم الجوزية أسباب اختيار اليوم السابع، فيقول: تقدمت الآثار بذبح العقيدة في اليوم السابع وحكمة هذا، والله أعلم، أن الطفل حين يولد يكون أمره متردداً بين السلامة والعطب إلى أن تأتى عليه مدة يستدل بها بشاهد من أحواله فيها على سلامة بنيه وصحة خلقه، وأنه قابل للحياة وجعل مقدار تلك المدة أيام الأسبوع. هذا هو الزمان الذى قدره الله يوم خلق السموات والأرض وهو تعالى خص أيام خلق العالم بسبعة أيام وكفى كل يوم باسم يخصه به، وخص كل يوم منها بصنف من الخليقة أوجده فيها وجعل يوم إكمال الخلق واجتماعه، وهو يوم اجتماع الخليقة مجعماً وعيداً للمؤمنين، وهو اليوم الذى استوى فيه الرب تبارك وتعالى على عرشه، واليوم الذى خلق الله فيه أبانا آدم واليوم الذى أسكنه الجنة، واليوم الذى أخرجه منها، واليوم الذى ينقضى فيه أجل الدنيا وتقوم الساعة، والمقصود أن هذه الأيام مراتب العمر، فإذا استكملها المولود، انتقل إلى المرتبة الثانية وهي الشهور، فإذا استكملها المولود، انتقل إلى المرتبة الثالثة وهي السنين،

فكانت السنة غاية تمام الخلق، وجمع في آخر اليوم السادس منها فجعلت تسمية المولود وإمالة الأذى عنه وفديته وفقه رهاقه في اليوم السابع^(٨٠).

ولاحظ أن رقم سبعة يحتل في السبع مكانة عالية؛ فهو، تقريباً، موجود في كل ممارسات السبع، وإذا أردنا أن نتحدث عن مدلول هذا الرقم، ومتى ظهر، وإلّا هذا الرقم بالذات، فستجد مادة وفيرة جداً، حيث يوجد الرقم في جميع الديانات السماوية وغيرها من ديانات غير سماوية، كما يوجد في المعتقدات للشعبية لدى مختلف الشعوب، وأيضاً في ممارساتها الاحتفالية، ولكن لن نجد إجابات محددة عما سبق من أسئلة.

فعلى سبيل المثال، نجد أنه في مصر القديمة عملت للطفل ثمانية لحمايته؛ حيث توضع عظام فأر في شريط يعقد سبع عقد، وكلما عقدت عقدة منه تأملت عليه رقية معينة حتى تكمل العقد السبع، ثم يعلق الشريط في رقبته الطفل، ويعمل للطفل حجاب من سبع عقد تعقد عقدة في السماء، وأخرى في الصباح حتى تكتمل العقد السبع، وكان يعمل له، أيضاً، حجاب به سبع حلقات من الحجر وسبع حلقات من الذهب في سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد، وكان من الممكن أن يضاف إلى هذا، أيضاً، أية وسيلة خاصة ككيس صغير فيه عظام فأر أو كخاتم نقشت عليه صورة يد^(٨١) وتصحاح... إلخ^(٨٢).

وكانت هناك الحانحورات السبع، وهي مجموعة من سبع معبودات كانت تحوم مختلفة عن الأنظار حول وسادة الطفل؛ لمعرفة ما قد قدر للمولود الجديد^(٨٣)، وتخبر، بصفة فاطمة، عن نوع الميراث الذي سوف يلقاه^(٨٤).

وهكذا، في مختلف الديانات والكتب السماوية والكتب المقدسة والمعتقد والممارسات وأعمال السحر نجد أهمية هذا الرقم المعجز والذي له تفسير^(٨٥) محدد.

يجدر بنا أن نسأل سوالياً: ما مدى التمسك، الآن، بإقامة السبع في اليوم السابع، هل لا يزال هذا التقليد متبعاً كما كان سابقاً؟

بالملاحظة والأسوال نجد أن بعض المصريين لم يعد يحتفل بتلك المناسبة، أيضاً لم يعد هناك التزام، إلى حد كبير، باليوم السابع.

يحدد يوم السبع، غالباً، على حسب فراغ المدعوين وأهل الطفل، أي في الموعد المناسب لكليهما، كذلك يحدد الوقت والموعد القابلة أو التي ستقوم بممارسات السبع.

ونذكرت إحدى المقالات أنه إذا كانت هناك أسرة لا يعيش لها أطفال فيعمل السبع في اليوم التاسع^(٨٦).

ويرى الباحث أن السبع بهذا التفسير وما سيصادفه من تغير مستقبلاً سيحول من طقس معتقد إلى عادة، وربما يصبح ذكرى.

عادة أخرى هي إحضار إديق أو قلعة من الفخار يرمز كلاهما إلى جنس الوليد، كما سبق، ولكن لماذا هذه الأتية الفخارية؟ هل لأن الإنسان خلق من طين والفخار من طين؟ هل لأنه الأداة الوحيدة التي يمكن أن تعلق عليها هذا المولود ورموزه من ذهب وأساور وسبع وطواقي ومناويل حسب نوع المولود، كما أنه الأتية التي يوضع فيها الماء الذي يشربه كبير السن وتوضع هي نفسها في صيدية الماء؟

في التراث المصري القديم أن آمون أوحى إلى المعبود خنوم^(٨٧) المتكفل بتشكيل البشر، أن يصور بدن الجنين^(٨٨) من صلبان^(٨٩)، وهكذا نجد كثيراً من المرويات التي تأتي ذكر الفخار لدخل نسجها كالأساطير المصرية، واستخدام الأتية الفخارية في السحر^(٩٠)، ولا يمكن الجزم بأن استخدام الفخار له مدلول معتقد في احتفالية السبع، وأيضاً لا نستطيع إرجاع المعتقد إلى مصر القديمة، فعند السؤال عن سبب استخدام الإبريق أو القلعة، تأتي الإجابة بأنها عادة، ولكي ترمز إلى جنس المولود.

ولاحظ أن استخدام القلعة أو الإبريق لم يظهر في حفل السبع إلا في منتصف القرن التاسع عشر، ولم يأت ذكر لهما، قبل ذلك، فيما بين أدينا من مصادر، ومن خلال البحث الميداني نجد أن الرواة لم يذكروا سبباً لاستخدام القلعة أو الإبريق، إلا أن هذه للأدنى وذلك للذكر، كذلك نجد أن استخدامهما ليس منتشراً في جميع أنحاء مصر.

ولاحظ تولد أو تركز استخدام القلعة والإبريق في وادي النيل باستثناء الدقهية وصحراء مطروح، وأيضاً توجد بعض القرى والمدن التي يستخدم بعض أهلها القلعة والإبريق ولا يستخدمها البعض الآخر من أهل القرية أو المدن كما في مدينة سوهاج والواحات الخارجة والداخلية والفرافرة وصحراء مطروح بينما تستعمل القلعة أو الإبريق في الواحات البحرية، ولا نجد أمامنا تفسيراً واضحاً لتواجد القلعة والإبريق في مناطق، وعدم تواجدهما في مناطق أخرى، فلا نستطيع القول بانتشار صناعة الفخار في تلك المنطقة دون غيرها، لأنه توجد تلك الصناعة في كثير من المناطق التي لا يستعمل بها

الإبريق والقلعة، كما لا يمكننا القول بوجود معتقد خلف هذا أو تراث ممتد أوجد هذه الظاهرة.

ويبدو أن استعمال تلك الأواني للخزيرة يرجع إلى الرغبة في التزيين، وإضافة لمسة جمال إلى المكان الذي به المولود، ويذكر عثمان خوير أن تلك الأواني أصبحت تلون بألوان زاهية، وخصصت للشموع أماكن حول كل من الإبريق والقلعة ترشق فيها، ولم يكتف الصانع الشعبي بذلك فشكّلت أياديه نماذج مختلفة في الشكل والحجم تتماشى مع رغبة الطالب وذوقه، ومقدرته^(٩١)، بالإضافة إلى أنها الأنية التي تعملى شكلاً جميلاً والملائمة لصينية الماء التي توضع بجوار المولود ولحفظ الماء الذي يشربه كبدن السن، فضلاً عن إمكان إعلان جنس المولود باستخدام ألوانها.

والماء عنصر أساسي في احتفالات السجود؛ ففيه تلقى العملات المعدنية، وبه يسقى الزرع ويرش به داخل البيت وخارجه؛ دماً للحدس وفيه يسبح زريق صغير جداً به قطع من ملابس المولود، كما شاهدنا في اللوحة، ولا يخفى علينا ما للماء من أهمية في حياة الإنسان، وطبيعي أن يستشعر المصري أهمية وجود الماء بالنسبة إلى حياته، وقد لمس هذا بالتأكيد عندما كان يفيض النهر، فيعرض للمجاعات والأوبئة والسموت، لذلك حث المصري بشاطلي النهر لا يستطيع عنهما بماذا أو مهما فككاً، وهذا ما أدى به إلى تكريم النهر وعبادته، ولا يمثل الماء عند المصري، فقط، مصدراً لرى مزارعاته ولكنه يستخدم للطهارة؛ فمنه يظهر للصلاة، وبه يظهر عند الموت ملائكة الله سبحانه وتعالى، ويعمد به الوليد، ويرد ذكر الماء في كثير من آيات القرآن الكريم؛ فمنه خلق الله سبحانه وتعالى كل شيء حي، كما ورد في الكتب المقدسة.

هذه الأهمية الحيوية والحياتية للماء تفسر لنا لماذا تلقى بالعملات المعدنية في صينية الماء، لكي تكثر وتزداد، وتروى بذلك المياه شجرة أو نخلة حتى تحدث لها البركة فتكثر ثمارها، وأصلاً، في بعض المناطق، بانتقال ملكية هذه النخلة إلى الوليد صاحب تلك المياه التي رويت بها، ويرش بها لمنع الحصد؛ فالماء الذي يظهر به الإنسان ملائكة ربه قادر على دمه شر الحدس.

واعتقد أن استخدام الحبوب والملح في ممارسات السجود ليس بأمر مستغرب؛ فالمصري قد عاش حياته زارعاً حاصداً لتلك الحبوب، التي هي غذاء له ولماشيته، والتي هي مصدر الرزق والخير. ونعلم أن المصري احتفى بتلك الحبوب فكانت تمثل مكانة مهمة لديه، ولذلك فإنه كان عندما تتعسر مياه الفيضان وتكون الحبوب معدلة للبذر، كان يصنع تماثيل

مصغرة من الطين الرطب على هيئة أوزوريس إله الأرض ورب الزرع، يخلط فيها الحبوب بالطين ويضعها على فرش، فلا تمر بضعة أيام حتى تنبت البذور^(٩٢)، وكانت الحبوب، ولا تزال إلى الآن، في بعض مناطق الريف خاصة القمح والذرة^(٩٣)، وسيلة نقدية للتعامل، فكيف لا تشارك المصري فرحته، تلك الحبوب التي هي مصدر الخير، فيقطعها في حجاب على صدر ولده، لكي يكن مرزوقاً، ولكي يدرك المولود أهميتها؛ فهي معه فوق رأسه، ثم على صدره ملازمة له مدة، فلا يفرط فيها بعد أن يكبر، وهذا المولود هو الذي سيشارك أباه في جلب مزيد من تلك الحبوب فهو يد عاملة أضيفت إلى الأسرة.

وقد لاحظنا، في بعض حفلات السجود، تسابق الحضور في الحصول على بعض من تلك الحبوب، ويضعها في جيوبهم أو في أكياس النقود التي معهم، فهل ترمز إلى غير ما أشرت له؟

ويقدمنا الرقم سبعة إلى التساؤل؛ لماذا سبع حبوب؟ وجوب شابرول بأنها على عدد الأيام التي انقضت منذ مولد الطفل، والإجابة، التي حصلنا عليها، لأن الحبوب الصبح بركة.

يرى مجدى أبو زيد أن الملح يرتبط بمناسبات كثيرة فيطرد الأرواح الشريرة؛ فالملح من المواد التي يخشاها الجن، ويظهر منها، ولذلك توضع في المكان الذي يراد ألا نحل فيه، أو في داخل المحاب، الذي يعلق على الشخص المراد حفظه من أفعال الجن^(٩٤)، كما يستخدم الملح، أيضاً، رصيفة أساسية، لمنع الحصد ومقاومة العيون الشريرة الحاسدة، ويكثر الأمثال الشعبية التي تشير إلى وظيفة الملح في المعتقد الشعبي، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة وحاذق فيوضع أمام العين الحاسدة حتى يوجب عنها الأشياء الجميلة، والملح إذا جاء في العين، فعلاً يجعلها تكتظ فيفتمض الحاسد عينيه فلا تقع على شيء يحصد.

ويعتبر الغريال من الأدوات اللازمة لاحتفالية السجود، كما في أغلب مناطق مصر؛ يغريال (يهرز) الطفل ويخطب في الأرض برقيق وهكذا عدة مرات، ثم يرغ الطفل من الغريال ويحرج الغريال. وفي اللوحة، ينام المولود في الغريال دون غريلة ويوضع في الغريال تحت الطفل. خاصة في المناطق الزراعية. قمح أو أرز أو الحبوب الصبح؛ حيث يغريال بها الطفل، وهذا يجعلنا نتساءل عن الهدف من وضع الطفل في الغريال وهزه وهو لكي يصبح نشيطاً، وبحرجة الغريال «لكي يسعى وراء رزقه» .. هكذا جاءت الإجابة متشابهة من الجميع.

كانت هذه الرحلة الزمانية والمكانية في استقراء ومشاهدة عادة مصرية ، كانت ممارستها ، قديماً ، تحمل معاني كثيرة يعرفها ممارسوها ، والآن فقدت معناها لدى الأغلبية ، وأصبحت تقليداً ليس له ، في الغالب الأعم ، مغزى ومعنى أو تفسير يقبله السامع أو الراوى نفسه .

وإذا تركنا تلك المعاني والرموز والمعتقدات الكامنة خلف تلك الممارسات نجد أن السبوح يتميز بطابعه الاحتفالي وهو الاحتفال الأول الذي يقابل به الوليد ، وتكون المشاركة فيه قاصرة على النساء والأطفال ، وهو احتفال منزلي ، بمعنى أنه يقام بالمنزل وليس في أى مكان آخر عام أو خاص .

وتختلف مظاهر الاحتفال حسب ثراء الأسرة ؛ فالأسرة الثرية تكون احتفالاتها باذخة ، فعلى سبيل المثال ، بدلاً من إلقاء عملات معدنية في صينية الماء تلقى عملات ذهبية ، ويزين المنزل بمختلف أنواع الزينات ، وكأنه فرح لعظيم ، أما الأسر الفقيرة ، فاحتفالها فقير في مظهره ، وإن كان في ممارسته أقرب إلى الممارسات التقليدية الموروثة . يختلف الاحتفال بالمولود إن كان ذكرًا عنه إن كان أنثى ؛ فالاحتفال بالمولود الذكر يكون أكثر في مظهره والفرحة به أكثر . ويرجع ذلك إلى أن المجتمع المصري كان ، ولا يزال ، يفضل الذكر عن البنت ؛ باعتبار أن الذكر هو الذى سيمثل اسم العائلة وسيحفظ بالميراث باسم العائلة ، ويساعد والده في الأعمال الزراعية وغيرها فلنقلته للأسرة أكثر (عزوة) .

ويلاحظ في ممارسات السبوح أن أغلبها يؤدي ، خاصة ، لمنع الحسد وحماية الطفل وجلب الرزق ، ولأصرف كيف تؤدي كل تلك الممارسات لمنع الحسد ، في الوقت نفسه الذى يدعون فيه كثيرًا من الناس لحضور هذا الحفل ، فضلاً عن الإعلان عن المولود ؛ فالمفروض أن من يخشى الحسد لا يهين عما نال من خير ، كذلك الدماء والتمنى للطفل بالرزق الوفير ، في الوقت نفسه الذى يصرف فيه بذخ لا يتناسب مع الحالة المادية لصاحب هذا الحفل !

ولا يوجد تفسير لهذا إلا أنه لابد من الإعلان عن مولد الطفل ، حيث نلاحظ أن كل التغيرات الأساسية التى تحدث في حياة الإنسان المصرى لابد من الإعلان عنها ، وبأخذ هذا الإعلان مظاهر الفرح في حالات الولادة والزواج ومظهر الحزن في حالات الوفاة ، ولا نستطيع أن ننسى مع فإن جنب في مقلته بأن هذا طقس من طقوس العبور ، بمعنى أن الإنسان عندما ينتقل من مرحلة إلى مرحلة فلا بد من إقامة

جدير بالذكر أن بداية استعمال الغريال ، في تلك المناسبة ، ظهرت في كتاب لين (المصريين المحدثون) في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ولكن صومعية استخدام الغريال في معظم أنحاء مصر من صحراوية إلى زراعية (٩٥) ، تجعلنا نجزم بأنه استعمل قبل ذلك بكثير ويبدو أن الهدف من استخدام الغريال في غريلة الطفل ، يلعب من وظيفة الغريال في الحياة اليومية ، فوظيفته تنقية الحبوب مما بها من مخفقات وشوائب ، لكي تصبح الحبوب نظيفة (٩٦) ، فهل عملية غريلة الطفل اعتقاد يقصد به تنقية الطفل من أى شر يحيط به ، ومن أية عين حاسدة عقلت به ؟ أم وضع الحبوب في الغريال تحت المولود ، فيجبرونها ثمن الوليد بأن يكون مائلاً لخير كثير ورزق وفير ، وكما يذكر لين أن الغريلة عملية ناقصة لمعدته (٩٧) .

الطرق في «الهن» أو وعاء نحاسي من الممارسات المتبعة لاحتفالية السبوح ؛ حيث يضرب بيد الهانن في جوانبه أو جرائب الوعاء منبهاً للطفل جاذباً أذنه ؛ ليستمع إلى النصائح التى تنلى عليه ، وهذا ما ذكره الرواة ، وأن هذا الطرق كان يحدث لطرد الأرواح الشريرة ؛ ففي مصر القديمة كان الإله بس BES إله منزلي مشوه الخلفة ، وكان حامياً للسيدات الحائلات وللطفل المولود حديثاً ، فهو يطرد الأرواح الشريرة بعيداً عنهم ، ويصبر وهو يرقص أو يضرب على طبلية صغيرة مستديرة ، والغرض من هذا أن يخيف الأرواح الشريرة ويبعدها عن الطفل ووالديه ، وكان يملأ على أسرة النوم وأدوات الزينة وغيرها ، كما كانت التمام المصنوعة على شكله تعلق حول العنق (٩٨) ، إن هذا الطرق في «الهن» الذى يماثل طرق جرس الكنيسة يقابل الأذن – والتكبير في أذنى الطفل ؟

أما البخور ، فمعروف أنه استخدم من قديم الزمان في المعابد المصرية للتحية وتقديمه وفي المساجد والكنائس والأديرة والمنازل .

والبخور أنواعه كثيرة ؛ فمنه ، على سبيل المثال : اللبان الذكر عين الغريز – الصندل – الكافور – الفاسوخة – اللبنة – المسنكة .

ويتمتع استخدام البخور ؛ فيستخدمه السحرة لاستحضار الجنان ، كما يستخدم لطرد الأرواح الشريرة ، وفي الأحجية والتعاويذ ، وأيضاً لبث رائحة جميلة في المكان ، وأيضاً في احتفالية السبوح ، إلا في بعض قرى الوادى للجديدة ؛ حيث يعتقد بأن البخور ، على حد قولهم ، «يشم ريحة سرّة المولود فيؤذيه» (٩٩) .

طقوس له تعبر عن هذا الانتقال^(١٠٠). ورهبان يصدق هذا على مجتمعات أخرى غير المجتمع المصري، وكل مجتمع خصوصيته وتقاليد وعاداته الخاصة به وللتعبير عنه؛ فهي ميراث تاريخه، وليست ميراث تاريخ مجتمعات أخرى.

كذلك يصدق المصري كثيرا، كلما رزق بملود، خاصة، إذا كان ذكرا لأنه سيساعده في العمل، والمصري بطبيعته مبال لإظهار مشاعر الفرح أو المشاركة فيه، رغم مبادخله من حزن، وبالإضافة إلى ذلك كثرة أيام الفراغ لديه أثناء مواسم الزراعة، وأيضاً وقت المساء بعد انتهاء عمله اليومي، وميله الطبيعي إلى إيجاد مناسبات للتجمع مع الأهل والأصدقاء، ولهذين السببين الآخرين خلق مناسبات كثيرة لأقاربه وأقربائه.

كذلك لاحظنا أنه لا يوجد فرق بين مظاهر السبوع عند المسلمين وعند المسيحيين، فالمظاهر واحدة والفرق الوحيد هو صلاة الطلعت لدى المسيحيين وهو طقس ديني، ولكن الممارسات الشعبية واحدة عند أصحاب الديانتين، وهذا دليل على وحدة الجنس والتاريخ والثقافة، ولكن البعض اعتنق الإسلام، والآخر اعتنق المسيحية.

الهوامش

هكذا تأتي إلى خاتمة القول، فنجد أن تراث مصر الشعبي يثبت جذور الوحدة بين أفراد الشعب المصري، مما يعبر عاملاً جيداً ومساعداً للربط بين أبناء الأمة الواحدة، وهذا يدعونا - محكومين وحكاماً - إلى الحفاظ على هذا التراث وتأمينه، ولكلنا في غمرة الغزو الثقافي سواء من الخارج أم من أجهزة الإعلام المصرية التي تثبت بقصد أو من غير قصد قيمة وسلوكاً مخالفة للتراث المصري، محاولة ترسيخها فضلاً عن الإهمال المتعمد لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبي وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية كالمباليه والكنيسترفترار، بل الترويج لها، كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصري من ثقافته، بل ينكرها ويظهر الأزداء منها بدلاً من أن يعتز بها ويحفظها.

فهل هذا أمر متعمد؟ ممن؟ لا نعرف، لكن الذي نعرفه، على وجه اليقين، أن الهدف تشويه المصري وثقافته الموروثة.. لسلخه من تراثه وطمس هويته تهنيداً لخلفه من جذوره.. لتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين.

(١) تنص الفقرة على أنه إذا ما تمت عملية الترميم، فإن المرأة تكون في حالة نجاسة لمدة سبعة أيام، وذلك إذا كان للفرود ذكر، أما إذا كانت أنثى فتتصاحف مدة النجاسة لتصبح أربعة عشر يوماً.

سوزان السيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية في الفكر الكلاسيكي اليهودي في العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٥٤.

(٢) لمزيد من التفاصيل: عبد العزيز صانع (دكتور)، التربية والتعليم في مصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ١٨ - ٢٠، والأسرة المصرية في عصرها القديمة، مصر، ١٩٨٨، ص ٧٥ - ٨٠.

Miriam Stead, Egyptian Life, London, P.F, 9 - 20

(٣) لمزيد من التفاصيل:

بيبر مرتنيو، الحياة اليومية في عصر الرعامسة، ترجمة عزيز مرقس، مصر ١٩٦٥، ص ٧٤ - ٧٧ جورج بوريز وآخرين، معجم الحضارة المصرية، مادة حتمور، مصر ١٩٩٢ م.

(٤) وزارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، بدين تاريخ، ص ٢٨٩٠ - ٢٩٠٠.

(٥) ابن الحاج، المدخل إلى الشرح الشريف، ج ٣، ص ٢٩ - ٣٤.

(٦) المصدر السابق، ج ٢، ص ٢٩ - ٣٤، سعد عاشور، والمجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢، ص ١٣٢.

(٧) ابن الحاج، المدخل، ص ٢٩ - ٣٤.

(٨) كان المصريون يصنعون في عيد الميلاد المعصودة ويؤمنون أن من يأكلها يتقي البرد طوال العام. د. قاسم عبده، أهل الخمة في مصر العصور الوسطى، مصر ١٩٧٧، ص ٦٦٤.

(٩) ابن الحاج، المدخل، ص ٢٥ - ٢٤.

(١٠) محمد حسن محمد، الأسرة المصرية في عصر سلاطين المماليك، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الأزهر، مصر ١٩٨٩، ص ١٠٩.

لمزيد من التفاصيل:

الإمام شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية، تحفة المولود بأحكام الملوك، ص ٢٩ - ٧٥، د. سعيد عاشور، المجتمع المصري في العصر المملوكي، مصر ١٩٦٢، ص ١٣٣ - ١٢٤، د. عبد النعم سلطان، المجتمع المصري في العصر الفاطمي، مصر ١٩٨٥، ص ١٩٣ - ١٩٥، د. قاسم

عبده، دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي، مصر ١٩٨٣، ص ٩٣ - ١٠٠.

- (١١) انحلت فرنسا مصر من ١٧٩٨م - ١٨٠٦م.
- (١٢) تشارلز لين في كتابه عادات المصريين في الفترة من ١٨٣٣ - ١٨٣٥م.
- (١٣) عملة مصرية كانت تستخدم في ذلك الوقت وتقييمها ضئيلة.
- (١٤) علماء الحملة الفرنسية ج. دي شابرول، وصف مصر، المجلد الأول، ترجمة زهير الشايب، مصر ١٩٧٩، ص ٢٦٩ - ٢٧٠.
- (١٥) إدوارد ويليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسوم، مصر ١٩٩١، ص ٥٢٠ - ٥٢٢.
- (١٦) لم يذكر أي يوم ولكنه غالباً يقصد اليوم السابع.
- (١٧) منصور فهمي، أحسن الهدايا في السفر إلى الروايات، مصر ١٩٠٧، ص ١١٨ - ١٢٠.
- (١٨) S.H. Leeder, Modern sons of the Pharaohs, A study of the Manners and customs of the Copts of Egypt London, 1918, P.P. 90 - 93.
- (١٩) Winfred S. Blackman, the fellahin of upper Egypt, London, W. P.P 76 - 81.
- (٢٠) لمزيد من التفاصيل عن مخرج في الخمسينيات والسبعينيات من هذا القرن. د. عثمان خيوت، قبة السبورج، مجلة الفنون للشعبية، العدد الماشر، سبتمبر ١٩٦٩م.
- (٢١) وهذه أغلبية يتوليها الحامضون أثناء هز التراب!
- يا أم الصغير أفرحي بفرأيه ده السعد عدا جسرنا ونذاله
يا أم الصغير وأفرحي لمورديه ده السعد من كفا وأذاله
رشي فسوحة وملحة تهرس لفتة إلا العرازل، فغروا ويشعرا
- د. نبيلة إبراهيم، الفنون القروية الخاصة باحتفالات الميلاد والزواج والولادة، حلقة العنصر المشتركة في البائدرات للشعبية، مصر ١٩٧١، ص ٢٤٩.
- (٢٢) «برجالاتك»، هي تصغير لكلمة أرجل ومعناها برجلك الصغيرتين سنسور وتكبر، والحلق الذهب تمن للوليد بالزرق الرفير.
- عثمان خيوت (ذكور) قبة السبورج، مجلة الفنون الشعبية، العدد الماشر، ١٩٧١، ص ٧١.
- وبجالاتك هو لمجلد عدد بدو الصعراء، وهو الخلخال.
- (٢٣) لا يحدث هذا دائماً بل كانت أحياناً ترمي في مياه جارية والآن تنقي في السجاري.
- (٢٤) يلاحظ أنه ويكرر دائماً أن الأزب بالنين أو بالنسن هو عشاء الملائكة، وقد جاء في كتاب عجائب الهند أن ريان المركب كان يضع يومياً وعاء به أرز بالنسن للملائكة يزكه بن شهرين، عجائب الهند يره ويحده، مصر ١٩٠٨، ص ١٩.
- (٢٥) لاحظت إحدى الآفات أن الأروى أختها رفضت تحملي صبي أليبت بينما كانت البدة موافقة بل مرحبة بذلك.
- فوزية سعيد، مركز الفنون الشعبية، الجامع شرقي عبد القوي، ١٩٩٣، يلمس من هذه الملاحظة أن الأجيال الجديدة أصبحت لا تتقنع ببعض المادات.
- (٢٦) هذه الممارسات نفسها تحدث عند المسلمين.
- (٢٧) فكرى فايز اسكندر، بحث غير منشور.
- (٢٨) لا يلم في سبورج المولود المسحوق ذبح حيوان أو طائر لأنه لا يوجد فدية للطفل.
- (٢٩) أرادت الآتسة فرزية تصوير بنت أختها في سرير حرمها علب المايس فرمشت زوجة القيسو وقالت هذا حرام، لأن الملائكة تحيطها وتمنيت بأنها صورت بنت صديقة مسلمة في الرضيع نفسه ولم يفترض أحد.
- (٣٠) تسمى صلاة مديم الثلث والاسم المتداول صلاة الثلث.
- (٣١) الزيت المقدس: زيت مصلى عليه في الكنيسة والقدوس جاء من الصلاة عليه.
- (٣٢) فوزية سعيد نسيم، القاهرة، الجامع شرقي عبد القوي عثمان، يرواية ١٩٩٣م.
- (٣٣) رفقة (رفاقه) وهذا يدل على أهمية الرفقة، في المفهوم الشعبي، ومترويتها حتى أن النبي صلى الله عليه وسلم رقى الناقة من رفاقه ومن هم رفاقه:
- الصحابه رضوان الله عليهم.
- (٣٤) الطبق: ما يوضع للماشية من حبوب أو كعب.
- (٣٥) ما منهك: أي لم تنكه.
- (٣٦) تكين: متعيفة.
- (٣٧) ماما: الماء.
- (٣٨) للدرج: جمع دار.
- (٣٩) حودي: لهدى عن طريقهم ليس لك بهم شأن.
- (٤٠) الشب: الثور.
- (٤١) من المعتدات السائدة أنه لا يدخل على الأم ليومن أخضر واللحمة اللقينة والبرسيم الحب وحليق الشعر، وذلك لمدة أسبوع، وكذلك إذا كانت هناك سيدة ولادة لا تدخل عليها أبداً إلا بعد أن يهل الهلال، وكل ذلك اعتقاداً بأن هذا يقلل من لبن الأم.
- (٤٢) يلاحظ هنا أن التي تخرين هي التي تلي بالنصائح وليست الطارفة في اللون كما في أماكن كثيرة.
- (٤٣) اعتقاد بأن الملح يمنع السحر والعمل.
- (٤٤) نمن آخر: يا ملح دارنا كثر عيولنا ملح الملوك يملكه مبروك

- يا حنان يا ملان أملا دارنا صبيان
يا ملح دارهم كثر صغارهم
عودة سفرى
يارب مات لهم كل سنة.
- (٤٥) محمد عبد السلام إبراهيم، الإنجاب والمأثورات الشعبية في محافظة الشرقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٢، ص ٥٠.
- (٤٦) عاتية عبد الرامد المنيرى، التصويل عام ١٩٩٢، الجامع شرقى عبد القزى عثمان، زاوية للأصرة، مركز الشهاد، ملهية.
- (٤٧) وسرية مصطفى محمد، بحث غير منشور، ١٩٩٢م.
- (٤٧) الماصل: غرفة طويلة بها فحاحات منقطة عالية قريبة من السقف للتهوية والزينة وتغطى حتماً خافتاً بالهايار.
- (٤٨) قرش للأرض يصنع من صف اللخيل.
- (٤٩) البخور يتكون من: غصن المسندل، الصحاب، حبوب لقاح البيلع الذى يحتفظ بها للاستعمال، شجر السنثى وهى شجرة ظل كالسلط، ويقطع الجذع إلى قطع صغيرة تصنّف إلى خلطة البخور.
- (٥٠) فى خلال هذه الفترة تكون سرة السراود قد وقّعت وتُرَخَّد وتدفن فى أى مكان.
- (٥١) يلاحظ أنه إذا كانت القرية فى المنطقة الغربية للبحر يأخذ المحظون بالسورق قارباً، ويفرجهون به إلى الضفة الشرقية حتى يكونوا لمواجهة لغروب الشمس.
- (٥٢) القنود (المصيدة) تتكون من الحديد والبرن والأسمن البالى.
- (٥٣) من المعروف أن النربوين هم آخر المصريين الذين أسلموا. ولذلك، فإن للصليب الذى يرسم على جبهة المقل، إما تراث من بقايا المسيحية، أو فى الغالب يرمز إلى أنهم بعد أن كانوا مسيحيين تفكروا الديانة المسيحية وتعمروا إلى الإسلام، وهذا التحول يرمز له برسم الصليب ثم غسله بالماء.
- (٥٤) من المعروف أن النيل كان بعيد فى مصر القديمة وكان «حاجى» باعث الخور والدماء ويبدو أن إلقاء القديد فى النيل تراث من بقايا إلقاء القرابين للنيل تبركاً وتقرباً.
- (٥٥) القصف هر آخر جزء من الهريرة.
- (٥٦) يذكرنا هذا برحلة الإله رع (مع الشمس نفسها) فى الديانة المصرية القديمة؛ حيث كان يركب سفينه الهيارية وأحياناً من الشرق نهاء الغرب أثناء الغروب، وهذه الرحلة كانت تحدث يومياً مع غروب الشمس، معهم المحضارة المصرية القديمة، مادة رع.
- (٥٧) عندما يولد طفل لدى شعب البكاهين الذين يعيشون فى الجبال فى بورما ونيبالاند، ويذهب والد الطفل إلى أحواض الغابة ويضع مشيمة الطفل ويحمله العروى فى فرع شجرة كرمز للحياة ويحمله الممر.
- ويقال للآباء على أن هذا يدفع السكان إلى حماية البيئة تلقائياً، حيث إنه لم يكن معبولاً أن يسمع فى أى وقت يقطع شجرة الحياة لفرد من أفراد الأسرة.
- أزيد من التفاصيل.
- Ellenboth Kempf, Ledit the Low of the Mother, Switzerland.
- (٥٨) ترمب هذه الحلقة للطلق.
- (٥٩) فقال أمثلة على دفن السرة: عندما يحب شخص للذهاب كثيراً إلى مكان معين، يقال له: (أنت سراك مدفونة هنا)؛ وعندما يكون الطفل كثير الحركة يقال: (أنت سراك واكله فار).
- (٦٠) الموشة = الثوبين كبلو.
- (٦١) إذا كان هناك طفل نشيط وقو حيوية يقال له (أنت متروك).
- (٦٢) يؤكدون أن السبع حيات على عدد الأيام. وأن أولاد البننى صمة.
- (٦٣) أم يوريف إبراهيم عبدالله، باريس، الجامع، شرقى عبد القزى عثمان ١٩٩٣/٤.
- (٦٤) لكن يصبح متديكاً.
- (٦٥) المردود: فرع من الحمل، وهو نبات يابى بمروره.
- (٦٦) الجويا: تصنع من زيت الزيتون أو للسمن البالى يعمل قنول من القطن الأبيض ويوضع للطلق فى إزاء من فخار به زيت زيتون أو سمن، ويختلر حتى يشرب اللؤل، ثم يوقد اللؤل، وعلى ارتفاع ٣٠ سمتر تضع غطاءً من فخار بطريقة مائلة، ويترك اللؤل حتى الصباح، ثم يكشط بآبارك على الطاء العلوى من مادة اللؤل الناتج عن احتراق اللؤل، ويوضع بعد ذلك فى السمكة ويستخدم الملاج ويكمل به.
- ماهر عز الدين، القصر، الجامع؛ شرقى عبد القزى عثمان ١٩٩٣.
- (٦٧) الشادرية: فقة صغيرة جداً من الخوص.
- (٦٨) أمسه إمام سيد، القصر، للخلقة، الراوى للجديد، الجامع شرقى عبد القزى ١٩٩٣.
- (٦٩) الصصاع = نصف كيلة.
- (٧٠) عبارة عن جملة واحدة يتخنى الشاعر بالجزء الأول منها ومعه بعض الأفراد وترتد باقى المجموعة جزءها الثانى بمصاحبة التصفيق الشديد بطريقة معينة مع إطلاق الصيحات والتغاييل أحياناً لإثارة الحمية فى السامر.
- حسنى لغنى، على إبراهيم، الأدب الشعبي، مجلة مركز اللنون الشعبية، العدد الثالث ١٩٦٨، ص ١٦. عبارة عن إلقاء شغافى تؤديه المجموعة ولا تظهر فيه للنخبة للتحلية، بل يلقى عليه الإيقاع وتبدأ بإيقاع يلىه ومصاحبه حركات بالأرجل فى المكان نفسه مع التصفيق بالأيدى. «وسرية مصطفى»، المرمويى الشعبية، المراجع السابق، ص ٥٣.
- (٧١) يعتقد أهل الراحات أن الملائكة لا تأكل إلا من طبع اللرن، ولذلك يحدث لهم هذا الطعام حتى تصل البركة على السراود، ويقال فى المثال عندما يكون الإنسان هائماً سارحاً «أنت تأكل طبع مع الملائكة».
- (٧٢) يطلقون على اللرايل اسم الكريال، والكريلة هذا أى هريلة.

- (٧٣) يعتقد أهل الواحات أن المثلث المعكبر يكن محطراً في حياته، فإذا أدخل مثلاً بعد ذلك على أناس يأكلون ويقولون له: أنت معكول، مثلاً يقول القناريون، صمانك بجميلة.
- (٧٤) خطري عرابي أبو لينة، الأغنية الشعبية في الواحات البحرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٥٨ - ٥٩.
- (٧٥) نقل النكتة في مياه مائنة وتوضع على اللدني المعجون بالسمن.
- (٧٦) يقال ألقوا لرد قبل مايدب عشان لو لدغته العنبر لاؤثر في جسمه، فتح الله أبو ترخي، اللغتي، مرسى مطروح، الجامع شرقى عبد القوي، ١٩٩٣م.
- (٧٧) فتح الله أبو ترخي، عيشة مرسى الربيع، اللغتي، مرسى مطروح، الجامع شرقى عبد القوي، ١٩٩٣م.
- (٧٨) عرفت أنيا في عصرها الكلاسيكي القرن (٤ - ٥ ق.م) الاحتفال بالسبور عندما يولد الطفل وبعد حمامه يلف في الأقمشة، في اليوم السابع يذهب المثلح لحلات التطهير، ويتسكع القابلة بين يديها وتمشي عدة مرات حول الهيكل المشعل ويزين الباب في هذا اليوم بأغصان اللوزين إذا كان المولود ذكراً ولبنت شريط من الصوف، ويقدم قران لألهة الولادة (إليشا)، ويقدم الأكارب والأسقاء ألعاب من السمن أو من الطين المثلح بينما تهدى الأم زهرات عليها رسوم.
- ويسمى الابن في اليوم العاشر بالاسم الذي اختاره له الأبران، وعادة ماينكن جلى اسم أبى من الأجداد، وأحياناً يختار له اسم أحد الآلهة التي تصيح حينئذ حامية له.
- Mounira Karawan, Marriage in Athens during the fifth century B.C., Department of Greek and latin Studies Classical Papers Vol II.
- (٧٩) لمزيد من التفاصيل انظر: الإمام شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية، تحفة المودود بأحكام المولود، مصر ١٩٧٧م، ص ٧٥ - ١٠٦.
- (٨٠) المرجع السابق، ص ٧٥ - ٧٦.
- (٨١) يتكرن هذا بالمعرب السبع صانف إلهيا الملع.
- (٨٢) أدرفل أرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة، د. عبد السلام أبو بكر، د. محمد أنور شكرى، مصر بدون تاريخ، ص ٢٤٦ - ٣٤٧. هذا للعزيز صالح، للثروة والتعليم في مصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ٤٤ - ٤٥.
- (٨٣) في مصر، في العصر الإسلامي كان يحدث شيء قريب من هذا، حيث كان يوضع عند رأس المولود الخمسة والرح والدواء والتم، حيث كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالوداء والتم مايجرى على المولود في همة إلى حين موته.
- (٨٤) بوير مرتني، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة، ترجمة عزيز مرقس منصور، مصر ١٩٦٥، ص ٧٦ معجم الحضارة المصرية القديمة، مصر ١٩٩٢، ص ٩٦.
- (٨٥) لمزيد من التفاصيل:
- أحمد أمين، قلمر المادات والتقاليد والتأثير المصرية، ١٩٥٣، مادة سبعة، د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور - العراق، عبد المطلب هاشم، حول الرق سبعة، مجلة التراث الشعبي، العدد الخامس الأول، ١٩٩٠م.
- فكري فايز ألكندر، السبور طقس سحرية، بحث غير منشور، ص ١٤ - ٢٢، مجدى عبد العزيز أبوزيد، السبور، بحث غير منشور، ص ٥ - ٨ - ١٣.
- (٨٦) هائلة عبد الرامد السمرى، زاوية القاهرة، الجامع، شرقى عبد القوي، عشان.
- (٨٧) خرم، صور خرم على هيئة رجل ذي رأس كبش وقرن مزدوجة على أنه إله خالق الحياة والتكاثر الحية، ولما انتشرت عبادته انتدخ لنفسه وظائف ثائرة، أو كالغراف الذي شكل فوق دوابه تلك البهيمة التي تخرج منها الحياة كلها، معجم الحضارة المصرية، مرجع سابق، مادة خرم.
- (٨٨) الجنين المتصور هذا هي حشيت.
- (٨٩) د. عبد العزيز صالح، الأسرة المصرية في عصرها القديمة، ١٩٨٨، ص ٧٦.
- (٩٠) لمزيد من التفاصيل:
- د. عثمان خيرت، قلة السبور، مجلة للفنون الشعبية العدد التاسع ١٩٩١، سعد للخدم، للفن الشعبي والمعتقدات السحرية، مصر ١٩٦٦، ص ٣٩ - ٤٢.
- (٩١) لمزيد من التفاصيل: عثمان خيرت، المرجع السابق، ص ١٦ - ٢٠.
- (٩٢) معجم الحضارة، مادة أبو زويص.
- (٩٣) لا بد أن يكون عدد أترع الحبوب سبعة من الحبوب المذلة وقت السبور، ولكن يلاحظ دائماً أن لقمع والذرة من ضمن تلك الحبوب، كما أن هناك البعض لا يضع الترس والحلبة ضمن الحبوب لمرارتها، ويمتنع لانتكس السنة مرة على حد قولهم.
- (٩٤) مجدى عبد العزيز أبوزيد، مرجع سابق، ص ٢٥.
- (٩٥) في القرارة كانت إجابة عبد الملك سيد أحمد عن استعمال الفريال، مفيش غربال، مفوش كلام رى ده لاغريال ولا غيره. إن شا الله ماتغريال لأ أحنا هنا لانضمام. لا يمكن عملية الانضمام دى مثلاً قنوشا هنا أبداً، عبد الملك سيد أحمد، للقرارة، الوادى الجديد، شريط رقم ٩ بمركز دراسات للفنون الشعبية، الجامع شرقى عبد القوي، عشان.
- (٩٦) من يلاحظ الرجل الذي يرقم بغرفة الحبوب يجده يهز الفريال عدة مرات ثم يرفع الحبوب إلى أعلى ويثقلها مع خيط جانب الفريال البعيد عنه في الأرض.
- (٩٧) إندارد وليم ابن، مرجع سابق، ص ٥٢١ - ٥٢٢.
- (٩٨) محيط القندو التشكيلية، الجزء الأول، مصر، بدون تاريخ، ص ٦٩ - ٧١، معجم الحضارة المصرية القديمة، مادة بخ.
- (٩٩) سمة سيد عبدالله، شريط ٤٢ الأصل ٦٣٤ وجه ثانى مط ٧٦/٣/٧١، الجامع عبد الحميد حواس، صابر المادلى.
- (١٠٠) د. علاء شكرى، التدخل إلى الفولكلور الفرنسي المعاصر، دراسة آراء وأعمال فان جب، ضمن كتاب: دراسات في الفولكلور، مصر ١٩٧٢، ص ٢٩٤ - ٢٩٦.

الفعليلة وليلة

قراءة تشكيلية جديدة

د. هانى إبراهيم جابر

قاموا بترجمة النص الأدبي إلى لوحات تشكيلية، فأخذت طريقها نحو التأثير الوصفى بوصفها صوراً بصرية تحتوى أخباراً متخالية، تتحدى نظرة تجريدية، ونظرة مخفلة، وأخرى شديدة الوصف السردى لبعض أخبار الرواية وأماكنها وعالمها الخاص؛ إنه عالم التشكيل.

الليالى؛ فى خصوصيتها الإبداعية، فى المقدمة من حيث تفاعلها مع الإلهام فى كل زمن، ومعايشتها مع كل مجتمع، فهى باعتبارها حكايات متنوعة لها أشكالها المختلفة من الصراع على وتيرة النقيضين، تمدد، أيضاً، إلى أبعد من أعماق التخيل المخفل من الواقع، وأبعد من ذلك تمدد، أيضاً، إلى بدايات عالم التغيرات الطاهرة لهذا الواقع، والكشف عن الدور الجوهرى للنفس عندما تصطدم بتلك الظواهر. والظواهر بوصفها أفعالا والظواهر بوصفها تصورات عنها أمرهما فاعل فى الإبداع النفس بصفة عامة، وفى الإبداع التشكيلى بصفة أدق. فمجموعة الأشكال اللاواقعية، اللامنطقية/التخيلية مرتبطة بالواقع، وفى الوقت ذاته، متداخلة مع التناقض لهذا الواقع. والافتراق من الحل بالتخيل كثيراً ما يأتى إلى حد الابتعاد عن منطق التصور الواعى له. وفى الأرجح يمثل العمل التشكيلى بصور نفوس فى وجدان النفس وتعمق فى الزمن المنهى بأحداثه فى الرواية. وتبدأ صور لأحداث

يميل من لا يعرفون هذه الرواية الشعبية، إلى الظن بأن ألف ليلة وليلة ليست إلا مؤلفة أدبية سردية مصاغة بالكلمات وبالتحاور الذى يذلل قسماً من الشكل للثرى والشرى أحياناً. وإن كان هذا هو واقع الرواية، إلا أن الذين يعرفون ألف ليلة وليلة، ويمشونها ويميلون إلى دراستها والبحث فيها عن أشكال فاقية لموضوعات شتى - على قناعة كاملة بأنها مجال لا حد له من تنوعات تصويرية وتجبرية وإلهامية بمسائل الفن كافة؛ لامن حيث موضوعاتها فحسب؛ بل فى مناهجها التناعلى بين الخيال والواقع، وبين التدخل الحسى والتأملى. وفوق ذلك كله، مجالها فى توسع السرد الذى يغمر هذه الأشياء جميعها. ومن هذا المنطلق، تظل ألف ليلة وليلة مجسدة لأكثر من مجال تعبيرى ومجسدة لأكثر أشكال الفنون جمالاً؛ فوظفت موادها وخيالاتها على أكثر من أسلوب واتجاه فى لتظهر متجددة دوماً، ملهمة لمزيد من الإبداعات، ولمزيد من الدراسات الأدبية والفولكلورية، إنها الأرضية الفنية البرحة التى لا ينتهى عندها حد.

ومن هذه المجالات التعبيرية والجمالية التى استلهمت من ألف ليلة وليلة، هى حكايات ألف ليلة وليلة صنعياً. فالصور التخيلية فيها بنيت بصيغة تشكيلية لتكوينات بصرية رسمتها الليالى، وأعطت لها الإطارية شكلها من خلال الرسامين الذين

تصورية لا تنتهي، وهكذا. وهذه التصورات التشكيلية، عن أحاسيس اللبالي، تتشكل من اتجاهات مختلفة ومن موضوعات متنوعة لها خصوصية الأبطال ونوعية المكان وحدود الزمن المتوهم، وفي نهاية الأمر، تصنع حكاية كبيرة ذات أبعاد معلومة ومساحة غير محددة من الإضافات لحكايات وتصورات، تخلق لها حالة من الاستمرارية، وتفرض على المبدعين تصورات متجددة حول الأبطال، والأماكن، والأحداث، إلى الحد الذي يشك المرء معها في إمكانية عالم غير ما هو مصور في تلك الحكايات، وأن هناك قصايا مازالت تبحث فيها شهرزاد، وذاكرة تسجل أعمال الأمصار والعمران يحفظها شهریار. فـشهرزاد المرأة في كل عصر، وشهریار رجل لكل العصور.

ومع ذلك، هناك هدف رئيسي، وأساس معين لبداء ألف ليلة وليلة ضمن كل هذا. هدف وأساس لم يلحقه التغير الزمني الفعلي، وليس الزمن المتوهم منذ أن وجدت تلك اللبالي، ألا وهو الاعتماد على الصور السردية؛ لقد أسهمت تلك الصور السردية (إسهاماً كبيراً) أكثر من أي عامل آخر في بحث حيوية الحكايات على استلهامات المبدعين من الفنانين التشكيليين وعلى استلهامات المبدعين في مجالات التعابير الفنية المختلفة، سواء على الصعيد الأكاديمي، أو على أكتاف للشعبيين من الرواة وغيرهم. وألف ليلة وليلة، على ندره مخيلاتها، تتشابه مع نديان حكايات الأرديسا والإلياذة من حيث قدرتهم جميعاً على دفع المبدعين إلى استنطاق أحداث جديدة وتعميلات الاتجاهات الاجتماعية والسياسية والفلسفية على مواقفها الأصلية، مما يثرى البديان الأصلي للسرد التشكيلي لقصص اللبالي، وتدفع المبدعين، أياً من، إلى الاستلham المستلر لجواهر فنية مؤثرة في النفس البشرية.

والسرد التشكيلي، بـصوره المتجددة، يبتكك شفاهة، ويستمر دوره إلى أن يكتمل النص المروي، والذي يجلب معه نهاية التشكيل الكلي للبالى. إن السرد التشكيلي رؤية ذاتية من الفنان والراوى، وأداة يتمثل في التقمص للصور التشكيلية الفاعلة التي تصم ما بين جميع الحكايات، فهذا الدور للفنان والراوى يظل، هو ذاته، غير قابل للتغير، ونحن نتغير ونبتدل، إلا أن الصورة التشكيلية، في حيويها، تنتقل إلى الآخرين من رواة اللبالي، لتحصي لهم الأسلوب الغنى، وهم يفتلون لنا حكايات ألف ليلة وليلة بوصفها حقيقة. الحقيقة التي تربطنا بخيال؛

خيال الماسني، وتهدي لنا طريقاً للحلم والتصور عن تلك الصور التشكيلية السردية بالسرد، ولا وجود للإنسان إن غاب عنه الحلم والتصور. إن لكل مكان عالمة من التصورات الخاصة في الأدب، إلا أن حكايات ألف ليلة وليلة هي تصور الجميع عن تلك الصور التشكيلية، فهي حالة متميزة بدور خاص من السرد المؤلف الحادث بين النص والمتلقى له. فهي توليفة على درجة عالية من التفاعل الموضوعي، وصفاء الهدف، وقوة الصراع بين الأبطال، وبين أدوات المكان، قوة تحير الألباب، ولها قدرة مؤثرة على المتلقين.

وعن موضوع البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، تشير فريال جبوري غزول إلى أن ألف ليلة وليلة خطاب سردي؛ ولكن عنصر السرد لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التي يمكن استبعادها دون إحداث خلل في خط القصة. وهذا واضح تماماً؛ حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بين فـلاديمير بروب أن دالات «وظائف» القصة هي المتطلبات الأساسية في تجل القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً. وقد ذهب ترفان تودوروف أبعد من ذلك بالكتف عن طبيعة البداء الهرمي لهذه الدالات/ الوظائف وعن كونها أو بعضها أكثر أهمية لخط القصة من غيرها، وهكذا يتوصل تودوروف إلى تكليف القصة في هويتها الأساسية. وعن الواضح أن بعض حكايات ألف ليلة وليلة تشع منها روح السرد المتداخل مع البنية الأساسية للشبكة القصصية لموضوعها المصورى، وإطارها التصوري الحاكم، الذي يدرأ لنا وكأنه يبعث من مكان الحدث ويبدله وزمنه؛ بحيث نستشعر منه تقييده. المكان المتوهم، في مرحلة التخيل، وأماكن ذاته بواقعية، مع المحاور الجدلية الوصفية بين المكان في جغرافيته الطبيعية، والمكان ذاته في جغرافيته اللبالي.

قصة بديائية أخرى في اللبالي، فعلدها نجد ذلك التداخل الذي يبعث على الحيوية ويطمس معها إطار المل السردى؛ إذ بينما يقص علينا الراوى قصة سندباد البحري وهو يجوب البلاد، نرى سندباد البرى يطوف دنيا الواقع المادى، وتتعايش مع حلاق بغداد في مدينة تاريخية. وفي آن، ترى أبوقير، وأبوصير في عالمين مختلفين بين زرق البحر وعصف المدينة وغرابة الطباع فيها. إذ نرى حكايات حول الترحال

المعزى للحدث المسرود في القص، نرى وصفاً تشكيمياً متكاملًا للممران والأزياء؛ بل وصفاً للأشخاص وأشغالهم وروابطهم في الحياة. ويتم ذلك كله من خلال للرجال الزمنى الخاص بزمَن التخيل في الليالي، ويغدو معه الزمن المادى، عندئذٍ غير ذى قيمة؛ لأن الليالي تمكنت من أن تتمثل فى البعد الزمنى لها، وتتمثل، فى الوقت ذاته، فى البعد المكانى الواقعى، وتولفه فى البعد المكانى التخيلى، إلى جانب ذلك، يضاف إلى تلك الأبعاد الغموض الذى يستغرقها جميعاً. وهذه المداخلة بين الأبعاد جميعها التفت حولها عبق الحكايات بالسرد المروى والتشكيل الروصى. وفى هذا ينتقل النص من موضوع إلى موضوع، ومن زمن إلى زمن آخر، إلى أن يصل إلى لا زمن. ومن هنا، يمكن اعتبار أن هذه المداخلة محزنة فى عالم التشويق والترقب، ولكنها مجهولة التوقع ومعيدة عن التلجيم. وهذا ما يجعل للأحداث وقعها المؤثر والفاعل. وهى لذلك تخفض تلك المداخلة، لجانب الإيهام النفسى بخصوص تعاملها مع البعدين؛ الواقعى منه، والتخيالى عنه، وما تظلهما من معان فى وجدان كل متلق، فكل متلق حدوده المادية فى المساحة التخيلية، وأبعادها المعنوية فى المعاشية مع الأحداث المتتالية، وأيضاً فكل متلق جوانبه التصورية عنهما.

تكتسب الحكمة الموضوعية والتفاعل الدرامى فيها حيويتها من القدرة على توظيف الإيقاع للمبتاين بين بؤرة الموقف و نقيضه فى الوقت نفسه؛ فهذا الإيقاع يشيع منه، فى كل نص من نصوص الليالي، ما يبين أنها تعتمد فى تأليفها على النقيض.. ما بين النقيضين فى الحياة، وفى الإنسان، وفى المدن، إلى آخره، ليوصل إلى للنقيضة فى المكان والزمان، وفى الرغبات والأفعال، والتطلعات والقناعات. والاعتماد الأكبر الذى يتكون بين الراوية والمتلقى لحكاياتها، بين شهرزاد وشهریار، ما هو إلا التناقض ما بين المدافعة عن بذات جسدها، والمدافع عن انتقامه. هنا يتفجر الصراع بين التحدى لاستمرار الحياة، والرغبة فى رد الاعتبار عن صفك الحياة. وهكذا تستمر الليالي .. تتسع روح النقيضة فى كل بديانها الموضوعى والسردى. ويمثل كل محلى من مناحيها أمراً فى غاية التفاعل، ومن المستحيل أن تغفوط كل حدوة بذاتها دون أن ترتبط بالآتية بعدها، وهذا، وحده، أسبق على الليالي وحدتها؛ فأصبح الجو العام لها يحتفظ بالإطار الكلى المركز فى رواية النقيضة من أحداث وأشكال ومواقع؛ فالحكايات تصور موضوعاً له تسبيح عام من التباين. لاشك أن هذا الاتجاه أثر

على الصور التشكيلية؛ فبدت هى الأخرى مصورة للأشياء من رؤية نقيضية حتى تجسد الإيقاع للأفكار والأحداث فى صورة تخيلية وواقعية فى آن، ومنطقه على خصوصيتها الإبداعية فى آن آخر.

والحكمة الأدبية، والتشكيل القصصى، ما يزالان منفصلين حتى يتصافران بسرعة من حكاية إلى أخرى، كما يحلو للراوى طريقة سردها وتبائها. وهذا التصافر يتفاعل مع أداء الراوى إلى حد كبير، فهو يترث أكثر من منهية حتى يواصل السرد، مدركاً فى هذا أهمية التشويق لدى المتلقين، وتندفق الحكايات بأكثر من طريقة سردية، فهناك سحر عام يخطف الليالى. يمكن أن نعيد صياغة الحكمة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا لعل نعتها تتركز وبؤها فى الخاصة أبطال هذه اللعبة. وهذه الصياغة تحمل فى طياتها أسماء أساطير الخلق السامية؛ حيث نرى خروجاً على النسق العام والتوازن الأولين يحقه الصياغ وينتهى بالخلاص، ثم تصنيف فريل ج. غ. فى استهلاكها: «فليست ألف ليلاىلية فى جوهرها إلا صيغة شعبية للدرس المفقود الذى يتم استرجاعه؛ فندمج اللوجين الأولين فقد بد كلهما فاكهة الشجرة المحرمة، أى ترقبهما فاكهة المعرفة، وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان فى حكايات ألف ليلة وليلة، فالخليفة والمرث مقترنان فى كل هذه القصص».

وفى زمننا أن هذه الحكمة قليلة فى مثيلاتها من الأعمال للشعبية المروية عند الشعوب، أو قليلة، إلى حد اللندرة، فى الأعمال الأدبية وتاريخها المدون. ولا يعيب الليالي، من موقعها الشعبى، أنها لم تستوف كل ما هو معروف بفن الأدب المدون والمفسر. ولكن من المؤكد أن مثل هذه الحكايات تتماثل بشكل متكامل من خلال الإحالة من موضوع إلى موضوع، مما أضفى على الحكمة السردية موضوعية إيتاعية تنعم فى وصف الأمصار وطبيعة الخلق فيها، لا يشرب جلاءها الموضوعية المسبقة أو اللقائات للأناريخية والحدود الجغرافية، وتغفوط تصوير العقل. إن أحاكى الليالي تمثيل صادق لذات السرد وآلياته التى تجسدت فيها الأشكال الأولى لها، وما اشتملت عليه من تنوع بعد ذلك. ولكننا، فى الوقت ذاته، نرى فى القصة - وهى الأثرى ومنطلق سائر القصص - وفى غيرها ما يشبه الإجماع على خصاص بعضها؛ تندف السرد حتى فى فغزاته التى يدافع بها المؤلف مواقف للشخصيات ونزواتهم

واعتماد الحوار اعتماداً يبدو - حتى لو كان قصيراً - أساسياً في بناء الحكاية، : (أحمد كمال زكي) .

الصور التشكيلية المرصدة في اللبالي تأتي لنا من فوق اللاواعي لعمارس علينا فوضى التصور، وتنفذ التشويق إلى الاضطراب الحسي، وتخلق معها حالة من الصراع بين الواقع والرائع، ما بين التصور والوهم. إنها حالة من السيريالية الإنشائية، وفعل تجريدي، ومكثاً تبدو ألف ليلة وليلة باعتبارها مجموعة من اللوحات التشكيلية للصورة لفكر أدبي قصصي. «اللبالي» شبيهة بالأحلام التي تنتهي مع بزوغ شمس الرؤيا والحقيقة الواقعة، (فدوى مالمى دوجلاس) .

قراءة تشكيلية جديدة لألف ليلة وليلة، عنوان أطروحة دكتوراه تقدم بها الدارس السوري عبدالسلام مصطفى شعيرة لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، تحت إشراف الفنان الكبير حسين الجبالي عامي ٨٥ / ١٩٨٦ . وعن اللبالي يقول: «هذا الكتاب في تأثيره .. والكائن في ذكره الإنسان صموئيل .. يستعيد الوجدان في ساعات العيون إلى دفة الأمان... وتأتي الفرح للسفر إلى عوالم تسخر فيها كل القوى للصورة الخيبر .. ويسود الحب والجمال كل القيم الإنسانية ... وكان مما دعى الباحث بالولوج إلى اللبالي - وبحكم تخصصه - هذا الإغفال الكبير - في وطننا على الأقل - لدراسة جانب كبير مهم من جوانب تأثير اللبالي على للفعل الإبداعي... مما أثري الحياة الفنية التشكيلية في العالم عموماً، وشد انتباه قلوب الصغار والكبار إليها، فزاد جمالها سحراً وتألقاً.

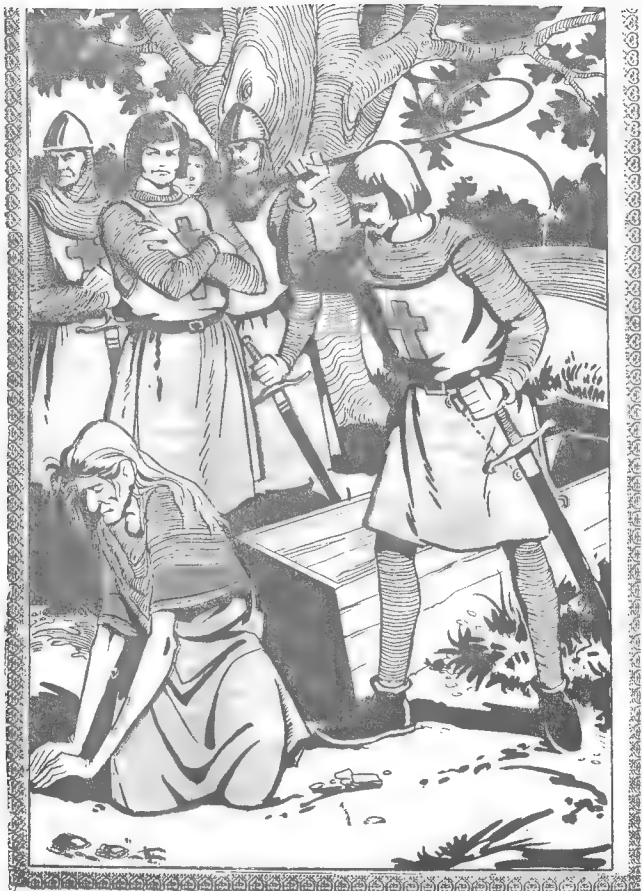
وهذه الدراسة تبحث عن الجوانب التشكيلية في تحليل بعض التصويرات التي جسدت اللبالي عن الأشخاص والمناخ المكانى المحيط بهم. كان من نصيب الشرفها صاحبة كبيرة؛ حيث صورت المواقف والمعاني الدالة على الحالة العامة التي تعيش فيها كل شخصية على حدة، وتصفى على الذاكرة رؤية تخيلية لها، فالسندباد الذي جاب البلاد ينشد مصوراً حاله تصويراً يلم عن تشكيل وصفي:

ترحل عن مكان فيه ضيم .. ودخل الدار تنعى من بناها
فإنك واجد أرضاً بأرض ونفسك لم تجد نفساً سواها
ولا تجزع لحادثة اللبالي ... فكل مصيبة يأتي انتهاما
ومن كانت منيته بأرض ... فليس يت في أرض سواها
ولا تبعث رسولك في مهم .. فما للنفس ناصحة سواها

ومن خلال مدخل إلى تصوير الكتاب «اللبالي»، استعرض الباحث واقع تصوير اللبالي في الشرق والغرب، مروراً بأهم مراحله، مركزاً، في ذلك، على التجارب الرئيسية في تأثيرها على واقع تصوير الكتاب، مراعيًا قدر الإمكان التنوع في التقنيات والتميز في المستوى الفني، ومحاولاً قدر المستطاع تنويع هذه التجارب من خلال توزيع جغرافي وتاريخي يبدأ مع الطبعة الأولى لترجمة «جالان» الفرنسية التي نشرها «دوساس» في باريس بين عامي ١٧٠٤ - ١٧١٧ .. ومروراً ببعض أهم التجارب الفرنسية والإنجليزية والألمانية خلال القرنين الثامن والتاسع عشر.

يستعرض الباحث تطور التصوير في مطبوعات اللبالي في المشرق والمغرب، ويشير إلى ندرة استخدام فن التصوير في المطبوعات التي صدرت بالوطن العربي بصفة خاصة، بدءاً من مطبوعة بولاق حتى مطبوعات دار المعارف والتي رسمها الفنان حسين بيكار . «أما التصوير في المشرق العربي، فقد جاء متأخراً، ولم يبدأ كما هو الحال في الطبقات الأوروبية بلوحات مصورة، وإنما جاء في طبعة بولاق على غرار ما درجت عليه الكتب والمخطوطات العربية القديمة في تزيين فاتحة الكتاب؛ حيث «يصف الباحث طبعة بولاق الأولى والثانية وأهم الفروقات بينهما»؛ لكنها لم تكن بالمستوى الفني نفسه؛ بل جاءت من وحدات زخرفية معدنية جاهزة مؤلفة من عناصر نباتية متداخلة ترص في أعلى قالب الصفحة، وتليها بقية الأحرف الطباعية، ويمثل الصفحة الأولى من الجزء الثاني لطبعة بولاق ١٨٣٥ ، أو كما في طبعة بولاق الثانية ١٢٧٩ ، التي صححها الشيخ محمد قطة العدوي، جاءت على أربعة أجزاء، وبدا إخراج الصفحة الأولى بشكل زخرفي.

وعن للتجارب العربية في مجال التصوير المرتبطة بالاستلهام من موضوعات وروح اللبالي، يذكر الباحث أن هذه التجارب بدأت، عملياً، منذ أواخر هذا القرن، وبدأت فيها الشخصية العربية، شكلاً وموضوعاً، محتفظة بالسحر الدفين الكامن في خصوصية اللبالي. «أهم هذه التجارب العربية وعلى المستوى العالمي، أيضاً، كانت تجربة الفنان الجزائري محمد راسم» ١٨٩٦ / ١٩٧٥ ، التي بدأت أوائل الربع الثاني من هذا القرن، وخلال ثمانية سنوات من العمل لتزيين ترجمة «مردروس» الفرنسية. وتمثلت في مجموعة متحفية من



لوحات الفنان الكبير حسين بيكار.

المنعنا المتقدمة جذرها إلى عصور أوج ارتقاء التصوير العربي الإسلامي.

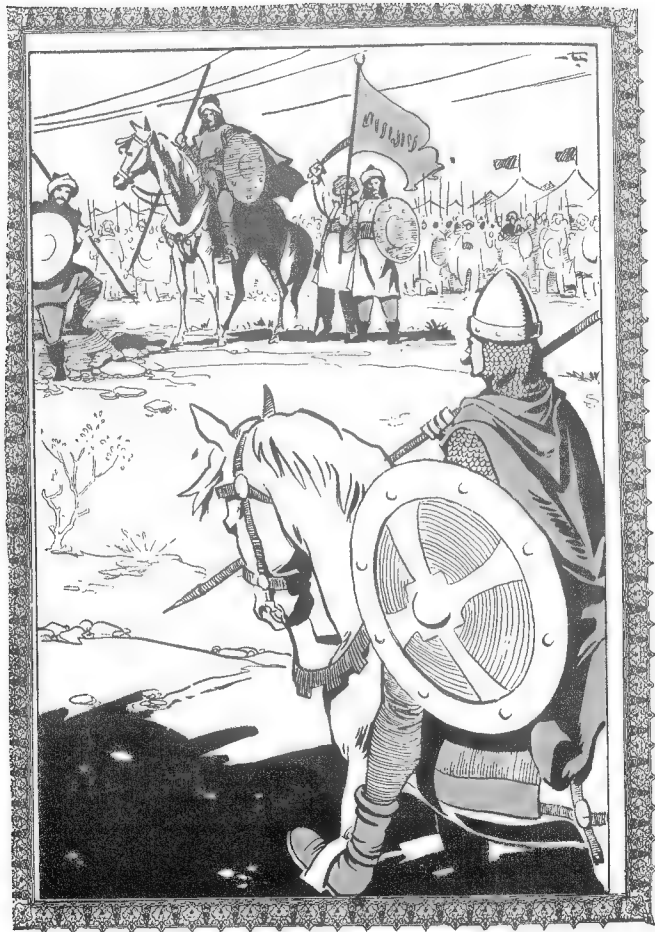
وعن تصوير الليالي في مصر، بعد الإراصات الأولية التي برز فيها عنصر الزخرفة على التصوير وجمالياته، «في مصر تمثلت أول تجربة حقيقية لتصوير الليالي عام ١٩٦٨ من قبل الفنان «حسين بيكار» لتزيين نص مذهب أعده «رشدى صالح»، ونشرت دار الشعب بالقاهرة ضمن أعداد شهرية من سلسلة كتب الشعب، ويحل الباحث هذه المرحلة بقوله: «وقد تميزت هذه التجربة بواقعية صرفة وبخاصية عربية متميزة، بعيداً عن التأثيرات الغربية وترتبط بتجربة الفنان الطويلة مع رسم الكتاب ومعالجة الموضوعات الأدبية التي كانت تزين صفحات مجلة السندباد ومجموعات قصص «كامل الكيلاني، السابقة الذكر. بخلاف ذلك لم يكن ثمة تجارب عربية متكاملة لتصوير الكتاب، رغم تعدد إصدارات الليالي بنصها الكامل وبشكل متوالٍ في مصر ولبنان وسوريا. والتي يقتصر معظمها على تجديد صورة الغلاف فقط، أما اللوحات الداخلية، فتعتمد غالباً على رسومات وطبعات أدبية قديمة رحدية.

وعن تطور فن التصوير المرتبط بحجميل صفحات ألف ليلة وليلة في التجارب الغربية، فقد بدلت تلك الاهتمامات عند الغرب منذ قرون بعيدة، وحملت معها السمات الفنية التي ظهرت خلالها، وتطبع، أيضاً، بالروح الغربية أكثر منها بالروح الشرقية للحكايات. ولعل السبب في ظهور هذه الاهتمامات في الغرب قبل الشرق يعود إلى ما ذكرته ساندرا ناداف حول «الزمن السحري .. وجماليات التكرار، والذي قام بدرجته **مهد يحيى**، وفي إشارته عن هذا الموضوع: «مما، يشكلان وحدة متصلة، وبحلان- من منظور واحد- جانباً من بناء ألف ليلة وليلة، ويقول ساندرا في موضوعها هذا: إن الموضوع مثار لمناقشات وجدل مطول في الفترات الأخيرة، ولم يجد حلاً نهائياً. ويبدو أن المدى الذي يوجد به الفن التصويري في الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية وبالمقصد الفني. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهي والتشخيصي، في آثار خاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعي. لكن علماء يجمعون على أنه رغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تعريم قاطع غالب يحظر الفن التصويري في الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان، فيما يظهر، هو تجنب التصوير، ولا سيما تصوير الأشياء ذات الطابع

الحى، في معظم الفن الرسمي أو العام، ولا سيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا القيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

وقد نشط الفنانون المسلمون، لبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلي عن درافهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير الموثقة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين «جاءه يشكو القيود على الفن التصويري، بأن يستمر في رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين في محاولة واضحة للإيهام بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان يجلب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تعميم هذا الاهتمام إلى تجنب أى نوع من التصوير التشبيهي. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفني، نشوء التصميمات المجردة غير التصويرية، وغير التشبيهية. وفي هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسي للجماليات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويري مباد بالضرورة للمحاكاة، وهو يطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التي تبدو بذلك غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخد ذاته في التكرار، ويصمم بإمكان اللاهائية.

وفي إطار الاتجاه ذاته، فإن الباحثة تقوم بربط فن الأرابيسك بفن القص في تأليف ألف ليلة وليلة، «ولا أقصد، هنا، القول بأن تجنب التشبيه في الفن الإسلامي قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصى يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أى قضية التمثيل التصويري داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصى الأكبر الذى ينتجها هذا النمط. «في رأى أن النظر القصصى لرفض الفن التصويري هو نشوء توجه متبادل للمحاكاة بشكل جوهري، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث»، ويكفى أن نذكر وجود الأسماك الخيالية والسيدوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات الممسوخة؛ بل وجود الرجال والنساء في البيئات التي تبدو، في صومها، مجازة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية، التي تؤكد الترجيح غير الواقعي الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف، هنا، بلا جدال داخل وقائع ومخالفة مختلفة عن قيد العالم الذى نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرابيسك يكشف عن تجنبه



التصوير التشبيهي في الابتعاد عن محاكاة صورة الورقة النباتية وتقديم شكلها غير الطبيعي وغير الحقيقي، فإن النص ذا النوجه المائل للآرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم الفائق إلا قليلاً. فحين نقبل بمحاكاة أن عالم النبات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بالعالم، برغم أن وقائعهم تتم في بقدر.

قد يقول البعض أن هذا كله ليس إلا تعبيراً يتم عن قدرة المؤلف في تخيل عالم آخر في صورة حكي معظم ومكرر ومرتبط بالعالم العام في إطار من السرد، وأن من طبيعة التعبير الفني، في أي من المجالات الإبداعية، ضرورة الابتعاد عن محاكاة الواقع والطبيعة والتوجه نحو تأكيد شخصية المؤلف الفني بذاتية، تنضى على العمل أبعداً من الدخيل والاستطلاع والتعمق. وحتى إذا سلمنا بهذا، فإن هذه العملية تتم بصورة تشكيلية تركيبية في الذهن ومعدة بأبعادها الجسمية والوظيفية، وأدوارها الفعالة في العمل الفني سواء أكان شعراً أو نصاً أدبياً نثرياً أو عملاً تشكيلياً مرسومياً أو منحوتاً. وألف ليلة وليلة تمثل هذا المعنى، وتؤكد عليه، وتبين قدرة الراوي على صياغة المعنى من وراء صورة تشكيلية ذهنية، تتجسد أمام المتلقي وكأنها عالم خاص، في دنيا أخرى بعيدة، ولكنها قريبة من الإنماص والاستغراق الوجداني. ويرى الفنان مصطفى الرزاق، في إطار تخيل التاليف، المعارك التي تدور في بعض أحكامها. ومن هذا المنطلق الجامع عن المعارك الصنارية وصفها الكائي في (ألف ليلة) ونظيرها التشكيلي في الفن الإسلامي وعند المستشرقين الغربيين في القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامع وقصص الخوازيق والمعجزات، إلى الصيغ المتطرفة، والتماثيل إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية في السياق والأفعال، إلى سراع الغول والشيطان والتنين والرخ، إلى عالم البحار الدوتية.. تنتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب في للرسوم الإسلامية، في مشاهد (ألف ليلة وليلة)، حيث يتكرر في المخطوطات الهندية والإيرانية والعربية مشهد الجارية التي تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، مشهد العجوز التي تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة... وتزدحم المنمنمات المصورة بأشكال مختلفة من القاعات والدواوين والحروش والأرائك، وفي للحدائق الغناء يجالس، فيها وعليها، للملك جاريته، تسامر وتطمعه وتسقيه وتمزق له وتطريه، ومن حولها القيع والقيان. وهي بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتي يتمتعن بصفات الذكاء والعلم

للموضوعي والفن واللهم والوفاء، وذكاء الخاطر والفطنة وحسن غزارة العلم، والفريقة الحاضرة والأخلاق الظرفية التي تجلت في أبطال (ألف ليلة)، من شهزاد التي تنصهر بحلول الحديث وسحر الحكاية على عدواة شهريار السيكراتية للنساء، والجارية تودد، وقوت للقلوب، ومرجانة وعلى بابا وسيدة المشايخ. ويضيف بعد ذلك الفنان الرزاق موضعاً دور الفنان في ذلك كله، ويترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعبير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والثراء الفاحش والرقرة في ثنيات المخمل في السخائر المرخية، والأسرة المنصوبة بيارق الذهب والطليلسات المطرزة والقياب الفاهرة وبأطياب الطعام والشرب، والخدم واللحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً. إن هذه الرسوم لطراز في الأزياء والأثاث والأواني والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلى والآلات الموسيقية والشمعانات بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذي يحفل بأق التفاصيل والصوارات والمواقف، فخلبت هذه المشاهد خيال رسامي الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالعناصر نفسها من مساجيد زرابي وجدوان زيتت بالقيشاني برقائق المعدن، أسرفوا في إبراز مقائن حريم السلطان ودلالهم الأنثوي ومزاح الرش، وما إلى ذلك من مظاهر.

وألف ليلة وليلة، دفعا عن خصوصيتها الإبداعية المرتبطة بالتصورات التشكيلية في الخيال، بنت صرح لغتها الوصفية في جو من الأحلام والأساطير والصراعات، ورسمت إطاراً فنياً؛ بحثاً عن عمق جوهرها، وكشفاً عن أبعاد أدبية تتمثل في الإطار الدرامي للأحداث في ترجمتها نثراً أو شعراً بالشكل الحوارى بين البطل والآخرين أو بين ذاته ونفسه. ولأن الإبداع هو ظاهراً الجمان، والتصور والتجسيم هما تجلياته الفنية، فإن الفصل بين التصور الأدبي والرواية التشكيلية لعناصره يغدو مستحلاً، وتفصل الصورة الأدبية عن البعد التشكيلي لها يبدو ضريباً من العسف؛ فالتصور التشكيلي للذهني للموضوعات الأدبية، جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية والخلق الفني، وعليها الاهتمام بالقيم الجمالية في النص الأدبي والبعيد التشكيلي التخيلي فيه، حتى لا نجري العملية الإبداعية بقصد الفصل بين الفنون، وهذا الفصل غير الواقعي بين التصور في الفنون وتجسيم ذلك التصور في صورة النهائية. فالتصور في الفنون بأشكالها التعبيرية هو ربط الخيال وصوره بأحداث كل فن ربطاً متكامل يعطى لكل



فن، بعد ذلك، البناء التنتظيقي والتركيبي له، ويعطى لكل تعبير ركنًا من أركان خصوصيته وبصمته.

والبنية الجمالية لألف ليلة صممت على أن تكون إبداعًا لمجسمات بشرية ومكانية ووصفًا لموضوعات وترجمة لأحاسيس إنسانية؛ لتسكن جميعها في الحكايات المتعاقبة لها؛ ولكي تحقق لها أقصى أشكال الجمال المتوازن مع مصداقية التصور وأبعاده المرسومة. وهذا ما يؤكد، ضمناً، وحدة الهدف وضرورة النظر إلى العملية الإبداعية كلها على أنها تبدأ من منطلق واحد وهو الدافع إلى تصور أبعاد جديدة من التشكيل للمواقف والموارد وغيرها. وليس معنى تصنيف الفنون إلى أنواع وإلى حدود جمالية أنها لا تتداخل في سياق تطور مراحل الخلق الفني، التي تحدد البنية الأساسية لكل فن وأدوات التعبير فيه، وسجل تصنيف النشاط الفني الجمالي في طائفة من الفنون، مداخلًا إلى تصنيف فن الأدب في طائفة من الأنواع، برغم أن المنظور التقليدي للموتار قد خلف لنا تحديدًا وعددًا معينًا للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضًا شديدًا في بيان أساس للتصنيف، وفي بيان الدخوم الفاصلة بين فن وآخر؛ بل إن ذلك المنظور المتواتر - منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا - قد أقام أسرارًا بين نشاطات الإبداع متداخلة متآزرة، ففصل بين فن «جميل»، وفن «تطبيقي»، وفن زخرفي صناعي يدوي. في الأساس الفكري الجديد «توحيد للفن» قاعدة واحدة للمامية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للمتلقى. إن كل ما في العالم يتجلى مواد مهياة لعمل المبدعين، كما أن كل ما في العالم يهيئ البشر لتلقى هذه المواد في صياغاتها الجمالية. إن العالم يتجلى بوصفه موادًا جاهزة للإبداع والتلقى، يتجلى فضاءً يزخر بالكتلة والفراغ والنسوة واللور والظل، يتجلى مكانًا يزخر بالأشكال وما يلحق بها من صوم وحجوم والأوان، يتجلى زمانًا يزخر بالإيقاعات وما يلحق بها من صوت وببرة ونغمة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والمواقف والروى والأحلام. (عبدالصمد تليعة).

وتتجلى الرؤية التشكيلية في دراسة «شعيرة»، في تصور الموضوعات ذات الطابع الأسطوري، والتي يصنفها، في دراسته، بالخوارق في اللبالي، بقوله ملغما كان لموضوعات الخوارق اقتتان خاص عند قاص اللبالي وجمهوره، كذلك تمتعت بقوة جذب خاصة عند الفنانين من مصوري قصص الكتاب في مختلف التجارب العربية والعالمية، وحظيت بقسط

وافر من الاهتمام نتيجة لما تملكه هذه الموضوعات من طاقة إيحائية فجرت المخيلة الإبداعية لديهم، وأغنت تجاربهم بعوالم فوق طبيعية، تحقق عملية ابتكارها أنواعًا من الحرية الخاصة والرؤية الذاتية في التعبير عن أحلام وكوامن يحقق استقرارها على الصفيحة بعض الرضى للفنان نتيجة الشعور بالمتعة، ونقل هذا الاستمتاع إلى المشاهد. وقد قام «شعيرة» بتصنيف الخوارق وموضوعاتها إلى عدد من المحاور المرتبط بعضها ببعض:

أولاً: ما يتصل بالجن والعفاريت، وما يتمتع منها بالقوى الخارقة، وتتصل بالإنسان وتتعاامل معه بأمر الخير والشر، وتتخذ بعضاً من صفاته وملامحه.

ثانياً: تمثل مجموعة الأدوات الخارقة التي تتحرك بقوى سحرية أو تسكها الخوارق كالحصان الأبلوسى وخاتم سليمان ومصباح علاء الدين، وبساط الريح والسريير الطائر وطايفة الإخفاء، وجراب جودر التاجر الذى يخرج ألوان الطعام، وغيرها..

ثالثاً: تتعلق بالسحر والسحرة، وحالات المسخ الإنسانى، وتحويله إلى حيوان أو جماد، وصراخ قوى السحر الخفية والشريرة.

رابعاً: تتعلق بالكوز، وحالات ظهورها المفاجئة لفئات بسيطة من الناس، ومختلف مظاهر الترف والثراء الخيالى.

وتجدر الإشارة إلى أن النص الحرفى، الذى يرد في بعض القصص، يملى على الفنان صفات ومفردات معينة لشكل هذه النماذج للخارقة، لكن النتائج تأتى مختلفة ومتباينة رغم محاولة التقيد بالوصف. ومثال ذلك الصورة التى وردت في الطبعة المصرية؛ حيث نجد أن الرسام الذى عالج التجربة قد أعطى اللجنبة المزمعة «ميمونة» صفة آدمية حسنة الملامح، وألبسها جلباباً وغطاء رأس يستر شعرها، وميزها فقط بجناحين.. بينما حاول التقيد بوصف العفريتين الآخرين قشش وهش. وهذا الأخير حاولت معظم التجارب التشكيلية إخراجه مطابقاً لوصف اللبالي الحرفى له؛ فبدأ في طبعة دوساسي لترجمة «جالان» 1704م، وفي رسوم «هارفى» لترجمة لين. فقد تميز هذا الوصف؛ حيث بدأ حرفياً بحرفية أنق. وقد اتخذت تفاصيل هذه المجموعة من الخوارق جمالية خاصة في أعمال الفنان الحفار «اتش» جى، فورد، في طبعة لانيج.



تكون صادرة من فنان واحد، كما في لوحات الفنان «دولاك، عن قصة «الصيد والعفريت»، وقصة «علاء الدين والمصباح السحري». هذه الفئة من القوى الخارقة وجدت مفارقة ومختلقة في الشكل بين التجارب الفنية، وتدرجت بين التمثيل الكامل للجسم وبين إلغاء أية ملامح آدمية أو حيوانية، وبين عرى الجسم وكسوته كاملاً، وبين ضالة وضخامة البارد، وبين ملامح آدمية صرفة، وأخرى حيوانية كاملة وخالصة.

وفي الفئة الثانية والتي تمثل مجموعة الأدوات الخارقة التي ترد في سياق النص الأدبي والرواية وتستهدف تكامل الصورة الانبعاثية للحركة، هي غالباً ما تكون مسخرة لخدمة الإنسان، وتكمن فيها قوى سحرية أو تسكنها العفريت والمرتدة، منها ما يتصل بخاتم سليمان والمصباح، وقد عبر عن ذلك كل من الفنانين «بنتوني» و«ديفيد جيها»، أما الحصان الأبلوس، فقد سيطر على بقية الأدوات السحرية التي صنعها الحكماء أصحاب الطاووس البوق، وقد تناولته التجارب الفنية ومنها تجسيرة الفنان «أنطون بيك»، والفنان «إيمى رونا»، والفنان «حسين بيكار». وحسن بيكار من المصورين الذين تميزوا بأسلوبهم الخاص في الجرافيك، فله أسلوب ناعم سحري في تصوير الحوريات والأبطال بوج من الشاعرية والذناهم. وعن البساط السحري فقد تناولته الرؤى التشكيلية برفرة، فبرز في ترجمة هاننغ من تجربة الفنان «ماكس كيلوير»، الذي صور البساط وكأنه سابح في الفضاء وسط السحب، أما الفنان الروسي، فقد عكس رؤيته للبساط على أنه بساط يرتفع ويهبط في أن، وهو الفنان «إيفان بلينين». بينما مع الفنان «نيكرولين» فقد تصور سفينة يقودها ريان بشكل تغلب عليه الدعابة. وصور الفنان الليزيمسلافي «سيرجس مريم» في قصة علاء الدين أبي للشامات، بأسلوب أخذ وله جو شرقي زخرفي. وعن جراب جودر وما فيه من أشهى ألوان الطعالم فقد رسمه بجو تخيلي الفنان «هارفي»، وفي اتجاه آخر صور الفنان الألماني، الشرقي حين ذلك، التلويح على أنه عدو مستلهم ذلك من طائفة الإخفاء وبساط الريح.

ومن موضوعات الخوازيق أيضاً، الفئة الثالثة والتي تتمثل في موضوعات السحر والسحرة، وأهمها، كما يشير بذلك الباحث شعيرة، حالات مسخ الإنسان، وتغيير صورته الأدمية إلى صورة حيوان أو جماد، بصور فردية أو جماعية. بالإضافة إلى استخدام العقاقير في القتل أو التمكن من السير

لم تبد الطبعات الحديثة اهتماماً كبيراً بالتقيد بالتصورات الأدبية الحرفية للخرق، كما صورتها، خاصة تلك الأعمال التي جاءت متأثرة بروح المدارس الشرقية من الصينية واليابانية في التصوير. فبدت فيها عملية التشخيص للعفريت والجن والسحرة تلبس سات آدمية خالصة. ويشير شعيرة إلى أعمال الفنان كوكبر، ويوح إلى أن هذه السمات اتجهت نحو التخافية للوراثية في لوحات الفنان «جان-ك. مونرو» رغم محاولة التقيد بوصف العفريت قشش في اللبالي. ولكن دهنش رسمه الفنان بالشكل الذي جعله محبوباً وبمنتهى الصغر في الحجم بالنسبة إلى الأميرة بدور، والتي أبرزت للوحة محاولة دهنش في عمله للأميرة ومخائلاته في ذلك. في الوقت ذاته، يقرم «أمبروزو» برسم العفريت قشش رجلاً عادياً ممناً ذا ملامح طيبة، يتأمل جمال العاشقين؛ بخلاف الصور الذي قام به الفنان «أنطون بيك» برسم تلك الشخصية بمنتهى القبح ويشكل مربع، وبمبالغة في بشاعته. ولكن هذا القبح وتلك البشاعة لم يكونا على حساب جماليات العمل الفني، والتي عبرت عنها وحدة اللون وانسجامها، بالإضافة إلى الجو المغرق في الخرافة.

ويضيف شعيرة، أنه بخلاف العفريت الطائرة في قصة بدور، تظهر أعمال تشكيلية أخرى تتخذ مظهر آخر ومنبعاً مغايراً، كان تلك العفريت مائية تخرج من خلال إصصا بحر كما في حكاية السفنح، أو أن تكون من النوع الأرضي حيث يصاحب ظهورها عاصفة ترابية كما في قصة «التاجر والعفريت» لتعكس على الإنسان كما عبر عنها الفنان «داليز»، وفي لوحة الفنان فورد، وهناك نوع آخر من باطن الأرض يقتحم جدران المنازل ليحقق رغبة مطلومة، وقد صورها الفنان «هارفي»، أو أن تكون من النوع الناري، تظهر مع وميض البرق وتأجج اللهب، كما في لوحة الفنان «كاي نلسن»، التي اتخذ فيها للعفريت لونه من زرق النار، وفي رسوم الفنان «كوريه»، الذي جعل الإحساس بالعمل الفني يتبع سيرك من خلال عيني المارد الهائل. وفي مجال التعبير عن المرتدة والعفريت المحبوسة داخل مقام وملاسم ومصاييح، فغالباً ما عبر عنها الفنان بالطريقة التي يصاحبها خروج دخان كثيف يشكل رويداً ليتكامل على هيئة جبارة تدخل الرعب، وأشهر النماذج في قصص «الصيد والعفريت»، و«علاء الدين والمصباح السحري». وقد جاءت التعبيرات التشكيلية بالنسبة إلى هذه الموضوعات، غالباً، على هياكل مختلفة، حتى حينما

على الماء، على أن من الأمثلة القوية لذلك ما جاء في حكاية «الجمال والبنات الثلاث» وفي حكاية «بدر باسم وجوهرة». ففي أعمال «هارفي»، نجد تصوراً تشكيليًا للملوك الثاني الذي مسخه العفريت على هيئة قرد، وصراع أبنة الملك التي تجتهد السحر مع العفريت لإعادة الصفة آدمية إلى الملوك، وفي اللوحة نرى الملوك محمولاً من العفريت ليلقيهم في المكان الثاني بعد أن حوله إلى قرد. وفي تصور آخر للموقف نفسه للفنان «فورده»، يبدو القرد وهو يلعب السك الشطرنج، في اللحظة التي فطنت الأميرة إلى أنه إنسان مسخ إلى قرد. ومع الفنان «مورجان»، فقد تصور القرد يستعطف بدموعه الممطرة راجياً إعادته من المسخ. وعن النساء وقدرتهن على القيام بأعمال السحر، نرى الكثير من التصورات التشكيلية لتصورات متعددة في الليالي لها.

أما عن التصورات الخاصة بالكوز، فقد ظهرت على اختلاف أشكالها في الكثير من قصص الكتاب. وكانت تخرج، غالباً، لفئات بسيطة من الناس لتحقيق لهم أمنياتهم، أو لتفاجئهم بكرم الله سبحانه وتعالى. وقد مثلت في الكثير من اللوحات التصويرية، ومنها الكوز الموزعة في الطبيعة، كما في وديان أساس في قصص السندباد، والأشجار التي تطرح ثماراً من لآلئ وجواهر في مغامرة علاء الدين، وعلى بابا والأربعين حرامي. وكذلك كوز قيمان البحار التي أخرج منها عبدالله البحرى لصديقه البرى. وكذلك كوز قاع البحار التي أحضرها عبدالله البحرى مقابل سلة فواكه طبيعية؛ فقد صورت هذه التخيلات من قبل الفنانين أنطون بيك ومصطفى حسين. ومع الكوز المرصودة أو المخفية وراء عوائل والتي تجتهد بفعل الجن أو الإنس فأملتها كثيرة في القصص، وقد تميزت، في التصوير، بلوحات الفنان «كورييه»، وفيكتور أميروزو، الذي صور قاسم شقيق على بابا في المغارة، وقد صور جسده، ولهفته للكنز حتى تتلاشى من عقله كلمة السر، ووقع في المحذور.

وعن صعوبة ما يمكن أن تمثله، الآن، الفنون التشكيلية من تصوير الموضوعات الدينية التي ترويه الحكايات في الليالي، يقول «شعيرة»: إن هناك ندرة في اللوحات المعبرة عن هذا المحور، وخصوصاً في التجارب الحديثة. ويدت أعمال الفنانين متمثلة اتجاهات زخرفية أكثر كما جاءت

في ترجمة لون ورسوم هارفي، وتجربة الفنان مورجان. وهناك بعض الرسوم للفتان ليفيل تمثل مناسك لبعض الديانات وردت في الليالي كمشهد اختطاف الأسعد من قبل المجوس الممثلين لبهرام.

تقول الليالي عن وصف ما فعله التاجر تجاه الجارية نزهة الزمان، بعد أن أيقن من سعة علمها وأقنيتها؛ «ثم أحضر لها طعاماً وفاكهة وشعاً، وجعله على مصطبة الحمام فلما فرغت البلانة من تنظيفها ألبستها ثيابها، ولما خرجت من الحمام وجلست على مصطبة الحمام، وجدت المائدة حاضرة، فأكلت هي والبلانة من الطعام والفاكهة، وتركت الباني إحارسة الحمام، ثم باتت إلى الصباح، وبات التاجر منعزلاً عنها في مكان آخر. فلما استيقظ من نومه أيقظ نزهة الزمان، وأحضر لها قميصاً رقيقاً وكوفية بألف دينار ويدلة تركية مزركشة بالذهب وخفاً مزركشاً بالذهب الأحمر مرصداً بالدر والجواهر وجعل في أنفها حلقة من اللؤلؤ بألف دينار ووضع في رقبها طوقاً من الذهب وقلادة من الخيزنر تحت نهدبها وعلق سرنها، وتلك القلادة فيها عشر أكر ونسعة أهلة كل هلال في وسطه فص من الباقوت، وكل أكرة فيها فص البلش، وشن تلك القلادة ثلاثة آلاف دينار فصارت الكسوة التي كسها بها بجملة بثينة من المال، ثم أمرها التاجر أن تزين بأحسن الزينة ومشت ومشى التاجر قدامها فلما عاينها الناس بهتوا من حسنها وقالوا: تبارك الله أحسن الخالقين هنياً لمن كانت هذه عنده. إن هذا للتصور التشكيلي للأزياء ذات الطابع الجمالي المرتبط أساساً بالأنواع الفخيمة في عصر الليالي وارتباط ذلك أيضاً بالمال، باعتبار أن من مهام الليالي إثارة الخيال حول تلك الأشياء بالقدرة على اقتنائها، وأن ما تمثله الإمكانيات المتاحة لأغنياء العصر ما هي إلا أمان بالمسبة إلى الفقراء وأنها قابلة للوقوع في دلترتها بوصفها معجزة من الله سبحانه وتعالى. يتحدث «شعيرة» عن هذه التصورات باعتبارها مواقف أخلاقية في الليالي؛ فمن الصعب فصل الموضوعات أو المواقف الخلقية بصورة مجسدة ومعلقة داخل النص الأدبي عن بقية الموضوعات الأخرى التي تسير على أساسها حوادث قصة ما. كما لا تظهر منفردة، وبالتالي يجد الفنان «المصور» صعوبة في الوصول إلى تجسيدها مستقلة عن بقية القيم والحوادث الأخرى. وخلال استعراض التجارب المصورة يجد الباحث عن الموقف الخلقى ضمن هذه الصور والرسوم المطروحة ندرة من الأعمال التي تجسد حدثاً يمثل موقفاً

الطائي، وورد ذكره في الليالي في حكاية «تعلق بالكرم»، وقد مثلتها لوحات (هارفي) حين نزل ملك «حمير» قرب قبر حاتم الطائي وخاطبه مازحاً بأنه ضيفه الليلة، فلما نام، رأى حاتم في المنام يذبح راحلة الملك، فأنذبه فوجدوها تحترق، فذبحت وأطعم الركب من لحمها، ثم ساروا ليجدوا في طريقهم «عدي بن حاتم الطائي» وفي يده راحلة توجه بها إلى الملك، وقال هذه عوضاً عن راحلتك التي أضفاك بها والدي، فقال الملك وكيف علمت، فأجابته عدي: قد جاءني والذي في المنام، وقال إني قد أضفت الملك «ذا الكراع» بناقته فاحمل له هذه عوضاً عنها، ففجع الملك من كرم حاتم حياً وميتاً.

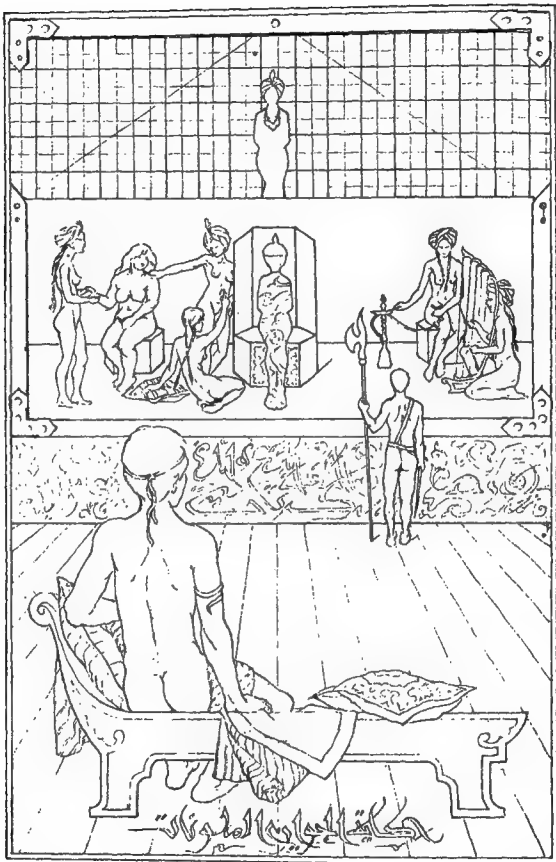
وعلى الضرب نفسه، نجد أن المال يداعب دائماً المحرومين، ويزيد الجشعين جشعاً وقد صورت ذلك الليالي، كما صورته ريشة الفنانين التشكيليين أمثال هارفي وفورد وغيرهما كيبكار وجمال قطب ومصطفى حسين. هذا المال كما يقول «شعيرة» بقوته وما يورثه من جاه، كثيراً ما دأب أحلام المحرومين في يقطعه ومناسمهم، يلتذ بهم عن القناعة، ويزين لهم كل ألوان المتعة والجاه والسلطان، كما حدث للأخ الغامس من قصة «مزين بغداد» عندما سرح بخياله يجمع ويطرح فيما سيحليه من أرباح خيالية من وراء بيعه لملة الزجاج التي يتاجر بها، كما مثلتها بصورة تغلب عليها الدراسة السلوكية من أعمال الفنان هارفي، ويوصل في حلمه إلى حدود الافتراء والغرور عندما بلغ قمة السلطان، فقدا يضرب ويركل، فإذا الضربة الأخيرة تأتي على ملة الزجاج بكل ما فيها، ومثلها الفنان فورد بلوحة تبين كيف ضاعت مع هذه الركلة كل أحلام مزين بغداد وضاعت معه التعمية التي جلبت له العظ والنقاء ولم يصونها. وهذا الدرع من العقاب جزاء الطمع كان أقوى من قصة الصلوك الثالث «من قصص الجمال والبنات الثلاث» حين طرد من واقع كالحلم بين أربعين من الجواري الحسان لأن فضوله وطعمه دفعه إلى فتح الغرفة الأربعين المحرمة عليه فحمله الحصان الأسود الطائر خارجاً إلى حيث بدأ، وكان أجمل تمثيل لهذه الحكاية ما قدمه الفنان «كاي نلسن» في لوحته الشهيرة حول هذا الموضوع.

تمثل الليالي، من جانب آخر، الدراسة الاجتماعية، ودراسة العادات والتقاليد المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية والاحتفالية، إلى جانب تسجيل المظاهر الأخرى المحيطة بتلك الجوانب من علاقات حرفية وتجارية، وتبرز، أيضاً،

أخلاقياً. لكن هذه القيم تلمع مستترة في معنى الصورة أكثر من الشكل، ويتوالى المعاني التي تتيجها الأشكال المتعددة للقصّة يبرز الموضوع الأخلاقي كاملاً إلى جانب الكلمة المقروءة التي تكون، غالباً، أهم من الشكل المرسوم في عرض الموقف الأخلاقي.

أما عن قيمة المال وحركته في الليالي، فيذكر «شعيرة» أن هناك صوراً تشكيلية عبرت عن هذا وجسده في أعمال المصورين العرب وغيرهم؛ حيث برزت حول قيمة المال صور مثلها مجموعة من التجارب الفنية، فمثلت الصورة الأولى التباين بين مجتمع الوفرة من التجار ومجتمع المعوزين من الفقراء... ورغم ندرة صور التسول والاستجداء في قصص الليالي عموماً، فقد وجدت شكلاً لها في أعمال الفنان «نيكولين»، ولكن الفنان «أنطون بيك» صور تعويض الفقراء على شكل هبات يلقها الأغنياء في مناسبات خاصة على المعوزين والمحتفين بمواكبهم. «قال الملك شركان: أشهدكم أنني أعنتت جاريي هذه «نزهة الزمان»، وأريد أن أنزجها. فكتب القاضي حجة بإعتاقها ثم كتبوا كتابة عليها ونثر المسك على رؤوس الحاضرين ذهباً كثيراً، وصار الثمان والخدم يلقطون ما نثره عليهم الملك من الذهب». هذه الهبات مثل جانباً آخر منها الفنان «بيكار»، ارتبط بتأثير جمال البهنايسوى على التجار في مصر، وإعطائهم القماش دون مقابل أو بتمن مزجل، وهذا ما لم يغطه اليهودي، الشخص الثالث في الكوكبين الذي تخيله الفنان ببيكار عن قصة «التاجر الشاب المقطوع اليد». ومن الصور الشهيرة عن المال، ما تخيله الفنان روبرت آيرون عن حكاية علي بابا، فقد تخيل فيها صورة الفرح والمتعة، بالحصول على الذهب، البداية على ربه على بابا وزوجته، هذا الذهب الذي أغوى «قاسماً» أخا علي بابا، فقتله طمعه الزائد فيه.

ومن وجهة أخرى، فإن الجود بالمال من أهم المحاور التي اعتمدت عليها الليالي بوصفه تعبيراً عن المعاء والكرم، وتحريصاً، في الوقت ذاته، وحثاً للأغنياء على تكريم من بذل شهماة في أحد المواقف الإنسانية أو البطولية أو قدم خدمة نافعة. ويقول «شعيرة»: أما لجود بالمال، فيمثل إحدى أهم القيم الأخلاقية في الليالي، وفي الحكايات العربية عموماً؛ فالكرم وإكرام الضيف والجود بكل ما ملكك اليد تجاهه من الصفات التي التصقت بالعرب، ولعل أهم أمثلتها ما عرف عن حاتم



والتقاليد الشعبية كالفرح بالمولود الجديد، وجلسات الزهرة على ضفاف النيل، وزياره المقابر وتكليفها بالزهور وسف النخل. بالإضافة إلى هذا طرق استخدام الأعشاب والعقاقير في علاج بعض الأمراض للمستعصية ووصف تلك الأمراض. إلى جانب إبراز كيفية إعداد متطلبات السحر والعمل الطارده له ولشر الحسد.

ومن أهم المحاور التي اهتمت بها الدراسة التي بحث فيها «شعيرة»، تصوير الموضوعات التاريخية في اللبالي. وفي الجزء الخاص بمصر، خرجت صور كثيرة للفنان هارفي تمثل الواقع التاريخي للأماكن، بعضها نفذ من خلال رسوم أعدما المترجم «لبن» بنفسه والذي حاول مع الفنان هارفي أن تكون الصور مطابقة للواقع قدر الإمكان، كما حدث في لوحات أبي صير وأبي قير، فظهرت صور مدينة الإسكندرية بقلعة قايتباي الشهيرة، إلى جانب رسم مدينة «أبي قير». وعن القاهرة، فهناك بعض الرسوم رسمها لبن أخذت عنها صور مصر العتيقة، وباب النصر من خلال قصص جرت حوائدها في القاهرة كقصص «جود» و«على الزيق المصري»، وهناك صور لباب زويلة للفنان «م. كوستا» في «قصة البصري»، من مجموعة قصص «الأحده المغيرة»، كذلك ظهرت مراكب نقل الركاب على النيل، وبلغت هذه الصور لترسم مشهداً لمدينة السويس في قصة «جود»، أما صور الأهرامات بالجيزة، بوصفها رمزاً لمصر عموماً في الكتاب، فقد ظهرت من خلال قصص «سيف الملوك وديعة الجمال»، وفي قصة «نور الدين مع والده».

ويخلص الباحث «شعيرة» في نهاية دراسته القيمة والواعية بفرونها تماماً، العلمية والمنهجية، إلى إشارة مهمة يؤكددها، وفي الوقت ذاته، بنفيها إلى حد التشكك فيها. وهذا وحده يؤكد مصداقية البحث: «ومعلوم أن تصوير الكتاب في الطبوعات العربية، لم يبدأ على نحو مشخص إلا مع الطبعة المصرية «طبعة الحبال بجدة»، أو طبعة محمد صبيح وأولاده بميدان الأزهر بالقاهرة»، المؤلف من أربعة أجزاء والتي تخضع رسوماتها الخطية المتعددة لحالات الفرض حيناً، والبرهان حيناً آخر.

والفرض... في أن يكون الرسام المكلف بزيين هذه الطبعة قد صمم بعض الأشكال من ذكره تتألف فيها صور البيئة المحيطة مع الرؤية الساذجة للبيئات الخيالية البعيدة، مع

أشكال الأسواق وأهميتها في التعبير عن خصوصية الأماكن الواقعية، والأماكن التي تخيلتها الحكايات. وإلى جانب تصوير عمائر تلك الأماكن فإنها، أيضاً، تهتم بالعمائر، الإنسان وعمارته. ومن الناحية الأخرى، فإنها أبرزت شكل الحمامات التي كانت منتشرة، حين ذلك، ودورها في إبراز العلاقات بين أصحاب المهن والأفراد للعاديين. ولعل اللبالي قد اهتمت بدراسة الملاك وطرفها والدساتر السياسية خلف أسوار الحكم ودور كل من الولاة وأعضاء الحكم وعلية القوم في ذلك. إن لعبة السياسة والحكم التي وصفت ووردت باللبالي تعتبر، في حد ذاتها، دراسة مستفيضة لما يحدث من وراء أبواب القصور ومقر الحكم وعلاقة الطبقة الحاكمة بعضها ببعض.

ويصف «شعيرة» دور الحمامات في ذلك الوقت: «كذلك برزت صور الحمامات العامة بوصفها مسرحاً للمقابلات والكثير من النشاطات، وتجلت بواقعية وجمال أخاذ في أعمال هارفي من قصة «أبي صير وأبي قير» التي أبرزت من خلالها صورة لطريقة تعامل الحكام مع التاجر الذي يقش في تجارته، فيأمر بإغلاق مكانه بموجب صك رسمي، كما حدث للصباغ «أبي قير» والتي تناولها الفنان هارفي، والفنان حسين بيكار عن القصة نفسها. كما أظهرت هذه القصة نوع التعامل بين طبقات الحرفيين والصناع والمحافظة على أسرار المهنة. وقد شدد مصوري الكتاب قصة معرفة الألوان المتعددة والجديدة التي بهرت الناس، فبرزت صور الأقمشة المصبوغة بالألوان المختلفة في أعمال «أنطون بليك» مبرزاً للطابع الإسلامي للأبنية والأزياء العامة، كذلك تناول الموضوع الفنان «نيكولاس بلومب» الذي يظهر دهشة العامة عند رؤيتها للألوان الجديدة ومناظر الأسواق والباعة الجائلين ونماذج من الطوائف المختلفة، فقد صورت اللبالي الحياة اليومية في مصر والبلاد الأخرى في بغداد والشام وغيرها. وعن الحياة اليومية بمصر، فقد صورتها اللبالي تصويراً أصيلاً، فأظهرت الأسواق وما تتضمنه من نماذج متداخلة بين الناس في أشغالهم ومنازلهم ومحلاتهم ونوعية تجارتهم، بالإضافة إلى ندائاتهم المختلفة التي توصف بضاعتهم. فبرزت طبقة العمال والحرفيين البسطاء، وكانت لوحات هارفي في ترجمة لبن أكثر تعبيراً وواقعية في رسم هذه النماذج، فصورت الحلاق وبائع الخبز، كما برزت فئة الصيادين والحطابين والحمالين والسفائين. كذلك برزت صور لبعض المظاهر والصادات



محاوله للتقيد بالوصف الحرفى الذى يملأه النص، بالإضافة إلى تأثيرات من معتقدات دينية ساذجة أيضاً.

والنهران.. فى أن الرسام قد اعتمد، لإنجاز عدد من رسوم الطبعة، على النقل المباشر من طبعة قديمة لتجريد الفنان «فرناند شولفزوتيل»، كما يبدو من خلال مقارنة الصور التى يحتربها الشكل للخاص من قصص «التاجر والعفريت»، وفى لوحات من قصة «الملك يونان والحكيم رويان».

أسلوب النقل، هذا الذى اعتمدته الطبعة المصرية، يمكن إرجاد العذر له لحدائث التجريد فى تصوير الليالى، بعد اعتماد الطبعة العربية للقديمة المصورة على الرسوم الأوروبية بشكل كلى ومباشر. ويضيف «شعيرة»، ولا اعتبارات تدخل فى تركيبة هذا الرسام، الذى يصعب وصفه بالاندان الشعبى؛ لأنه لا يمتلك مقوماته، ويمكن الفرض بأنه رسام حرفى محترف ذو مواهب وثقافة غاية فى البساطة ينظر إلى الليالى على أنها كتاب شعبى بالدرجة الأولى، ويتفق معه الناشر فى ذلك أيضاً، ليخرج الكتاب بأقل سعر ممكن، وقد لا يجوز هذا الفرض..!!

وتختتم الأطروحة بهذه التوجهات التى يطرحها الباحث حول تسليط الضوء على الليالى بوصفها المصدر العام

والمحرك للفعل الإبداعى، وكشف ما يكمن بداخلها من طاقة إيحائية وقيمة تعبيرية وتشكيلية يولدها نبع غزير من الصور الساحرة والخلاية من ملامح الحياة الشرقية العربية والإسلامية فى أوج تصورها لحداث التاريخ. وما تفر به على مستوى القيم الإنسانية المطلقة من صراعات تعكسها مختلف النماذج المتباينة التى تتسحب رموزاً فوق حدود الزمان والمكان.

إن قراءة الليالى كاملة، وللمرة الأولى، بلغة تشكيلية من خلال مئات الأعمال الفنية التى تناولت مختلف موضوعات الكتاب، والتى تعكس رؤية عشرات الفنانين من نخبة مصورى رسوم الكتاب العرب والأجانب، وتطرح أساليبهم الفنية المختلفة وتقنياتهم المتعددة، أمر مهم لدراسة الأدب الشعبى.

ألف ليلة وليلة:

ولأهمية ما قدمه الباحث «شعيرة» من مراجع عربية وأجنبية لبناء رسالته، فإننا نرى أن نقدم للباحثين والدارسين والمهتمين بمثل هذه الدراسة - ثبت المراجع الأجنبية، وللتى شملت حوالى أربعة وأربعين مرجعاً، وهو جهد يحسب، أيضاً، للباحث.

ثبت المراجع الأجنبية: (١)

أولاً: الكتب.

- 1 - BAKST. LEON. *The Decorative of - Appreuation By Arsene Alexander. Nois on The Ballets by Jean Cocteau*, Dover. New York.
- 2 - BILIBIN. IVAN. *pan Banks*.
- 3 - BOOTH. EDWARD. *Illustration Europeenne 1981 - 82*. London.
- 4 - DULAC. Edited by David Larkin. *Introduction By Brian Sanders - Apencock press. Bantam Book*. Toronto. New York. London.
- 5 - ELISSEEFF NIKITA. *Themes et Motifs des Mille et une Nuits*.
- 6 - NIELSEN. KAY. *Les Mille et Ue Nuits. Une oeuvre unconnw de KAY NIELSEN*, Conw et realise par David Larkin. chene.

- 7 - ROWENA. *The Fantastic Art Of - Forward* by Theodore Sturgeon. *Intruduction* by Boris Vallijo, published by Pocket Book. New York.
- 8 - THE STUDIO. *J. Jones - M. Kaluta - B. Windsor Smith - R. Wrigton*, Dragons Dream Book. London.
- 9 - THORNTON, LYNNE. *La Femmedans La Peinture Orientaliste ACR Edition*.
- 10 - VERRIER, MICHELLE. *Les Peintres Orientalistes - Flammarion*.

ثانياً : كتب دورية (١)

- 11 - *The Art Directors Index*. Volume 7. Photographers. Film & Media Production.
- 12 - *The Society of Illustrators. illustrators* . 25.Madison Square press.

ثالثاً : الطبعات المصورة (٢)

- 13 - AMBRUS, VICTOR. *Tales from The Arabian Nights*. By, Games Riordan. Hamlyn.
- 14 - AMBRUS, VICTOR. *Tales from The Arabian Nights*. By Michal West. Retold within the Uo-
cabulary of New Method Reder 2. Longman. 1964.
- 15 - *Art Studium.. valencia - Aladino Ela Lampada Magica*. Arnoldo Mondadori Editore.1982 Milano.
- 16 - BENDENUTI. *Contes des Mille et une Nuits*. G.P.R. 1981.
- 17 - CORBEN, RICHARD. *Les Mille et une Nuits*. Jan Strnad Collection Metal Hurlant. 1979.
- 18 - DULAC, EDMOND. *sindbad the sailor and other Stories from The Arabian Nights*, 1907.
- 19 - DULAC, EDMOND. *Le Mille Euna Noite* - Edizioni Lilliput 1983.
- 20 - FORD, H.J.. *The Arabian Nights Entertainments*. Edited by Andrew Lang. Dover.
- 21 - GAVIOLI, GINOE ANTONIO GUERCI. *Le Mille Euna Noite Libreria Della Famigliin*. Milano.
1979.
- 22 - GEVA, DAVLD. *Tales from The Arabian Nights*. Retold by Lesa Commuger. Orbes. London.
- 23 - GROVES, ANTHONY. *Tales from The Arabian Nights*. Heirloom Library. London.
- 24 - HARVEY, WILLIAM. *The Thousand and One Nights*. Vol. 1. 2. 3. Translated E. W.. Lane. 1859.
Levers De France.
- 25 - HARVEY, WILLIAM. *Tales From The Arabian Nights*. Selected from *The Book of The Thou-
sund Nights* and *A. Night*. Translated and Annotated by Richard. F. Burton. Avenel Books. New
York.
- 26 - KELLERER, MAX. *tausend und eine nacht*. MAX Haenning. Deutsche Buch - Gemeinschaft
G.M.B.H.. Berlin. 1896.
- 27 - KOKAP.. *XUJBARY NJEJIA HOH*. "1001 Hoh" MATNUA. CPTTCKA.
- 28 - LA VIS, STEPHEN. *One Thousand and One Arabian Nights Oxford*. 1982.
- 29 - MARINO. *Le Mille Euna Noite* - Narrate da Silverio Pisu Editrice Piccoli. Milano.
- 30 - MONROE, JOAN KIDDELL. *Fairy Tales From The Arabian Nights*. Edited and Arranged by E.
Dixon. London. J.M. Dent. Sons Ltd. 1975.

- 31 - MORGAN *Les Mille et une Nuits*. Contes Gais de Tous Les Temps Adaptation d' Andre Mas-sepain. Bordas, Paris, 1979.
- 32 - NICOULINE. VSEVOLODE. *Le Mille Enna Noite*. Nuova Trascrizione di Mary Tibaldi Chiesa. Hoepli Editore. Milano. 1982
- 33 - PIECK. ANTON. *Vertellingen van Duizend - en - Een - Nacht*. z.h. Amsterdam, BRussel.
- 34 - PLUMP. NIKOLAUS. *Le Mille Enna Noite* - MURSIA - MORA, KONYUKIADO, 1966.
- 35 - RONA. EMY. *az ezeregyéjszaka legszebb meséi* - MORA, KONYUKIADO, 1966.
- 36 - TENGSGREN, G.. *Les Mille et Une Nuits*. Editions des Deux Corps d. OR-Cocorico.
- 37 - VISSER. A P. *Alle Verhalen Uit Duizend en Een Nacht*. Naar de Oorspronkelijke uitgave door Henri Borel. Loed. Uitgevers. Amsterdam.
- 38 - WENDLANDT. KURT. *Sprookjes Uit 1001 Nacht*. Novergeld door Lea Smulders. Het Karvel N.V.I Utrecht. N.V. Standaard. Boekhandel Iantwerpen.
- 39 - WESTALL. R.. *The Arabian Nights*. Vol. 1 - 4. London. Printed for Rodwell, Martin and The Other Proprietors. 1819.
- 40 - WETTEI. FERNAND SCHOLTZ. *les mille et une nuits traduction originale de a. galland*. Copy-right by Édition Beckers. Antwerp.
- 41 - WILDSMITH. BRIAN. *Tales from The Arabian Nights*. London. Oxford University Press. 1961. Oxford Illustrated Classics.

رابعاً : مصادر أخرى

- 42 - CHIQUI. Ale Buba. (*Strip Oreka*. Mngazine). No. 723. Jugoslovenska Strip Revija.
- 43 - HEGEN. HANNES. (*mustak* - Magazine). No. 147. D.D.R.
- 44 - EXPOSITION. 1985. *Les Mille Et Une Nuits*. Centre Culturel De Boulogne. Billuancourt. paris.





رسالة جوهانسبرج

الحرف اليدوية

في جنوب إفريقيا

صفية حلمي حسين

كانت التساؤلات التي ناقشها خبراء من أكثر من ثلاثين دولة على مستوى العالم في أبحاثهم وحواراتهم التي دارت في الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية - مع التركيز حول أفاق تنمية المشروبات والزجاج المعشق - والتي نظمتها إدارة العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة في جمهورية مصر العربية ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية - أرسكا - باستانبول - التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي التي أقيمت في القاهرة من ٣ - ٩ ديسمبر سنة ١٩٩٥ - شاملة للكثير من المسائل الخاصة بأهمية التراث المعماري الإسلامي وكيفية تنمية وعي المجتمع بما له من مكانة رفيعة تستدعي التعريف بقيمته ورعايته وترميمه. وكذلك استلهم هذا التراث في ظروفنا المعيشية الحاضرة، والقيام بتنمية الحرف اليدوية، ورعاية المبدعين، وتقدير المبدعين منهم، وتشجيع المتدربين، وحثهم على الاستمرارية والإجادة؛ وذلك بتوفير أماكن التدريب العملي التي تجمع بين المتخصصين الذين يتشاركون كل خبراته العملية أو العلمية للنهوض بهذه الحرف، وتسهيل إمداد الحرفيين بالخامات والأدوات اللازمة لعملهم، وتمريضهم بطرق تمويل وتسويق إنتاجهم، وإدارة أعمالهم، وتقديم الرعاية الصحية والاجتماعية لهم؛ لأن رعايتهم تؤدي إلى تحسين إنتاجهم، ورفع مستواهم الاجتماعي، ومساهمتهم في زيادة الدخل القومي.

اليديوية؛ خطط قابلة للترجمة العملية، وليست من قبيل النظريات العامة؛ إذ إن الحرف اليدوية التي تنتج على نطاق الفرد أو الأسرة تعتمد اعتماداً كلياً على المنتج نفسه والخامات الموجودة في البيئة واحتياجات المجتمع من حوله، مما

كما أن فتح مجالات الدراسات المتخصصة التي تجمع المعماري والحرفي التقليدي والمصمم والفنان المبدع ليتبادلوا المعلومات عن وسائل إنعاش الابتكار بوضع خطط محددة للتطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي للنهوض بالحرف

لا يجدى معها تطبيق وسائل تطوير الإنتاج الصناعي المتعارف عليها.

أثارت هذه التنازلات والاهتمامات، التي دارت في هذه اللدنة، للموضوعات والاهتمامات نفسها التي دارت في اجتماع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنطقة الإفريقية الذي أقيم في شهر سبتمبر الماضي في جوهانسبرج.

إن التجربة التي يقوم بها مجلس الحرف في جمهورية جنوب إفريقيا، منذ تكوينه سنة ١٩٩١، تعتبر تجربة رائدة، فقد استطاع في هذه الفترة الزمنية المحدودة أن يقوم بعمل مظلة للتنسيق بين جميع الهيئات والجمعيات المحلية بالهوض بالحرف اليدوية، وتقديم الكثير من الخدمات للحرفيين ولقائمين على صناعة الحرف المنتشرين في أنحاء جنوب إفريقيا وما حولها.

ولما كانت حكومة مصر قد اشتركت بدأ من هذا العام في المجلس العالمي للحرف، ولما كانت مشتركة في هذا المجلس منذ فترة طويلة، والمندوب المصري به منذ سنة ١٩٨٢، فقد أوفقتي مصر لمصنوع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنطقة الإفريقية الذي استضافته جنوب إفريقيا في جوهانسبرج، في الفترة من ١١/ ١٣ سبتمبر سنة ١٩٩٥، والذي سبقته ورشة عمل للحلى من ٧/٦ سبتمبر.

وقد كانت هذه هي المرة الأولى التي يجتمع فيها الأعضاء الأفارقة، مما جعلهم يشعرون بأهمية انتمائهم إلى مجلس الحرف العالمي، وتقدم الجميع بالشكر لمجلس الحرف لجنوب إفريقيا على حسن استضافتهم، وتعاونهم في المساعدة على تحقيق هذا الاجتماع المهم، الذي حضرته، أيضاً، للسيدة رئيسة المجلس العالمي للحرف، كما تم انتخاب رئيس المجموعة الإفريقية في نهاية الاجتماع.

وقد كان الاجتماع لمجلس الحرف لمنطقة إفريقيا فرصة جيدة للتأكيد على أهمية الحاجة لدفع العمل القيادي بإصرار وشجاعة لتنفيذ العمل المنضم وتحقيق الفائدة من كنز التراث الغني للكان في جميع الدول الإفريقية - برغم الصعاب المتعددة التي تقف في طريقنا. وكلنا مطوعون، ولكن بإيماننا وإرادتنا، فيمكننا - بذلك - أن نحقق التقدم، ونقتضى على المعوقات بمساعدة حكوماتنا، ولأن ينظر إلى الحرف بعين الاعتبار، فأغلب الحرفيين فقراء ويجب أن يعيشوا بكرامة، فالحرف عمرها من عمر الإنسان، والحرفي، بتضحياته المستمرة، هو الذي حافظ عليها من الاندثار.

- وقد توقفت مشكلة اللغة بصدد اللاتحة باللغة الإنجليزية فقط، ونحتاج لاعتماد ترجمتها بالعربية والفرنسية أيضاً.

- استخدام الحرف اليدوية في أغراض الحياة اليومية.

- الاهتمام بالقصص على البطالة والفقر بوصف الخطط التي تكفل التوسع في العمل الحرفي وتنظيمه.

- مساعدة المرأة على ممارسة الحرف بتسهيل حصولها على الخامات اللازمة لعملها.

- مساعدة الحرفي غير القادر مادياً بالتعاون معه إقليمياً ودولياً.

- وضع استراتيجية للتسويق.

- إصدار النشرة الدورية باللغات الثلاثة: العربية والإنجليزية والفرنسية، وتشمل أخبار وعناوين وأسماء مراكز الاتصال بين الأعضاء مع ذكر برامج نشاطاتهم.

- الاهتمام بالحرف حلم يجب تحويله إلى واقع، وعلينا أن نبدأ، فالهدف استثمار جيد إذا أحسن استغلالها.

مجلس الحرف لجنوب إفريقيا

تأسس مجلس الحرف لجنوب إفريقيا سنة ١٩٩١، لتكوين كيان وطني يقوم بالتنسيق بين الجمعيات والنقابات والمراكز الثقافية ومعاهد تدريس الحرف، للهوض بجميع الحرف على المستوى القومي والدولي.

وقد أنشئ على غرار مجالس الحرف في إنجلترا وأستراليا وأمريكا وكلها أعضاء في المجلس العالمي للحرف. ويدعو المجلس جميع العاملين في مجال الحرف اليدوية إلى الانضمام إليه، ليوصلوا إلى تكوين شبكة اتصال تمكن الحرفيين من المساهمة في المشروعات المختلفة. ويقوم المجلس بعمل مظلة تغطي جميع أرجاء الحرف، ويضع الخطط التي تغيد العاملين في هذا المجال.

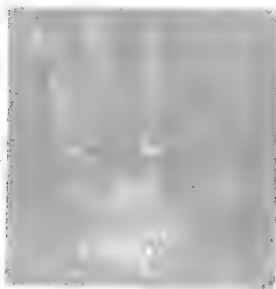
كما أن تسجيل العاملين بالحرف على مستوى الدولة يمكن من عملية الاتصال بهم، وهو من الأشياء المهمة بالنسبة إلى مصممي الذكور الداخلي والمهندسين والتجار والسواح، وكذلك بالنسبة إلى الزملاء من الحرفيين. ويساعد على فتح السوق المحلي ويؤدي إلى قرص لتسويق حرف جنوب إفريقيا خارج البلاد، كما يصدر نشرة دورية عن أسواق الحرف والمعارض وورش العمل.



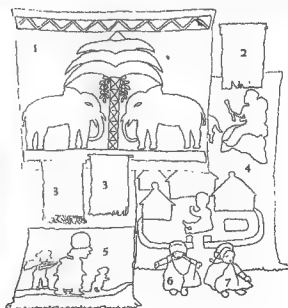
سلال ترى عليها الأشكال الهندسية التي تكون زخارفها.



لُسجيات مرسمة من السجاد الصوف الودوى .



عرالس مزينة بالفرز تستخدم فى الاحتفالات التقليدية.



حلت محلها موضوعات ينظر إليها باعتبارها أكثر أهمية؛ لأنها قد تؤدي إلى الحصول على وظائف في المستقبل، متناسين أن الحرف اليدوية إحدى وسائل كسب العيش. ويبدو أنهم تجاهلوا الحرف في المدن الكبيرة، وحرصوا تلاميذ المدارس من فرصة تذوق متعة ممارسة الإبداع والأشغال اليدوية. وقد يكون من الممكن إعادة جماليات الحرف التي فقدت جزئياً إلى ما كانت عليه، إلى جانب إقامة ورش العمل للمدرسين، ومبادئ الحرف لا يمكن تعلمها، ولا الاستفادة منها على الوجه الصحيح، إذا لم تدخل في هيكل مناهج الدراسة، كما أن برامج تدريب المدرسين مسألة حيوية لإحياء الحرف في هذا البلد.

اتحاد الحرف لجنوب إفريقيا وشعاره

(الحرف اليدوية صنعت من أجلك)

اتحاد الحرف لجنوب إفريقيا هيئة غير تجارية، تقوم بتسويق منتجات مراكز الحرف الزرفية، نابعة عن الاتحاد الذي يقوم بإعادة عائد المبيعات إلى مراكز إنتاج هذه الحرف اليدوية عن طريق جمعياتها التعاونية.

وبرغم أن التراث الإفريقي، الفني والفنون والحرف التقليدية، يشكل جزءاً مهماً من تاريخ الحرف في جنوب إفريقيا، إلا أن الاتحاد يساهم في تسويق إنتاج القبائل المختلفة الممتدة خارج الحدود الإقليمية الضيقة، ويبرز ذلك في الإنتاج الجميل المتنوع.

ومما يلتفت النظر أنهم يحافظون على تنفيذ الأعمال والتصميمات القديمة باستخدام الأقنشة وأنماط الحياة الحديثة. كما تصنع بعض القبائل السلالات التقليدية الرائعة من سفح اللؤلؤ، والأواني المسطحة بأسلاك من البلاستيك مصنوعة بدقة بالغة، وإن كانت أسلاك البلاستيك لم تعرف إلا بعد اكتشاف الكهرباء، وكذلك الصرائل التقليدية المدهشة المصنوعة من الخرز والمريلة الأصلية التي ينشونها في كل بقاع العالم، والسجاد الصوف الرائع لتقابل الغذاء والسرود منفذ بالرسم نفسها التي كانت تزين المنازل الطينية عبر القرون وهو حالياً صالح لاستخدامه في القصور.

وقد دخلت عملية نسج الصوف مع عصر الاستثمار حينما دخلت أغنام المازينو والخراف الإيرانية، وكذلك عجلة الغزل ونول النسيج إلى إفريقيا. وأياً كان الإنتاج أصلياً قديماً أو حديثاً، فإن كل منطقة منه تختلف عن الألو من القطع الأخرى، من حيث عدم تكرار رسوماتها، مع محافظتها على أعرق التقاليد الموروثة، وتحمل كل قطعة منها شخصية صانعتها، وتبرز مدى استمتاعه أثناء أدائها.

ومن مهامه الأخرى، إقامة المعارض والأسواق في جميع أنحاء البلاد، وقد كان أول هذه المعارض المعرض الذي أقيم في قاعة المعرض في جوهانسبرج، في نوفمبر سنة ١٩٩٢، ويتلاه معرض «الحرف الحية الحالية» في القاعة نفسها، ثم المعرض الذي أقيم سنة ١٩٩٣ في المكان نفسه، أيضاً، ثم المعرض الذي أقيم في متحف إفريقيا في سبتمبر.

و«الحرف الحية» قامت لتشجيع تذوق الأعمال الجيدة، وتنمية الوعي بتقيمة الحرف المصنوعة في جنوب إفريقيا، وعقد السوق في مبنى السوق القديم الذي جهزه المهندسون بأماكن عرض مدهشة. وكانت «الحرف الحية» جزءاً من المهرجان السنوي الذي ترعاه بلدية جوهانسبرج. وقد كان هذا المهرجان قاصراً في الماضي على فنون التمثيل والغناء، إلا أن الفنون المرئية صار لها نصيب على خشبة المسرح هذا العام.

ويذكر مجلس الحرف أن الحرف اليدوية المحلية لم تكن تلقى ما تستحقه من تقدير عدد عرضها على الجمهور، ولذلك، فهو يأمل تغيير هذه النظرة عند إقامة سوق ناجح، ليست مجرد سوق عابرة، ولكنها فرص لعرض وبيع هذه الأعمال للتجار وقاعات العرض والمصدين وبيعت التجارة الخارجية والسواح، وأهم من كل ذلك الزوار المحليين الذين يذهبون لإثراء نفوسهم، وشراء ما هو معروف عنهم من أعمال لا يمكنهم مقاومة إغراء اقتنائها.

وقد كان اختيار موقع السوق في مكان سهل الوصول إليه وثرجواً أن يبعث هذا السوق حياة جديدة في مدينة جوهانسبرج. كما يفيد الحرفيون أنفسهم مما ينظم لهم من معارضات وندوات وورش عمل يشرف عليها مختصون كل في مجاله، سواء في موضوعات الحرف نفسها أو موضوعات متعلقة بإدارة الأعمال مثلاً.

كما أقاموا ندوة في سوق «الحرف الحية» شملت النقابات واتحادات الحرف، في محاولة لخلق صناعة مترابطة، وتزيف الجمهور بتقنية ومهارات الحرفيين، وإقامة ورش عمل يومية لإثارة اهتمام الجماهير.

لجنة الحرف التعليمية

اللجنة التعليمية تعتبر جزءاً رئيسياً في مجلس الحرف؛ إذ إن للتعليم دوراً حيوياً في الحرف اليدوية. ويقوم البرنامج العلمي على ثلاثة قطاعات من المجتمع: أولها: الأطفال - حيث تقدم لهم ورش عمل تضم الكثير من أشكال الحرف - كانت المناهج الدراسية في الماضي تضم الحرف والأشغال اليدوية بوصفها جزءاً مهماً، أما في السنوات الأخيرة، فقد

الحرف الريفيه

بالاستمرار فى الإنتاج، وإطعام وتغذية ودعم مواطنى المستقبل فى هذا المجتمع، والذي كانت تقوم به النساء السود، مخفولون جميع القيود فى محاولة لتغيير وجه العالم الذى يعيشون فيه لأنفسهم ولأولادهم.

إن عائد هذا الكتاب لحساب اتحاد الحرف الوطنية فى جنوب إفريقيا الذى كانت رئيسته إليزابيث بدينا، والتي كانت رئيسة جمعية المقاومة النسائية للنساء اللواتى فقدن أعمالهن فى انتفاضة 1976 - فى جوهانسبرج - فاجتمعن وقررن بدء مشروعات العون الذاتى كالتخاطة وتصميم الملابس والتريكو ومحو الأمية وتعليم الحساب التى اعتبرت الخطوة الأولى فى المقاومة، وقد استمر النساء فى التدريب وتبادل الخبرات والمهارات، ونقلنا ما تعلموه إلى غيرهن، حتى وصلت جنوب إفريقيا إلى عمل حلقة من مجموعات العون الذاتى، بإنتاج عالى الجودة ومحو الأمية وتعليم الحساب، وحقق النساء السود التطور المنطوق الذى نراه فى إنتاج الحرف الريفيه وغيرها.

هيئة تشييط الحرف

وهى هيئة جديدة تقوم بالتنسيق بين الحرف وصناعة الحرف. تهدف، على وجه التحديد، إلى لم شمل العاملين فى الحرف فى جنوب إفريقيا؛ للوصول بهم إلى وضع جديد، وهى نتيجة عملية للندوة التى أقامها مجلس الحرف وإدارة التجارة والصناعة؛ لتسهيل اندماج الحرف فى خطة مراكز خدمة الصناعات الصغيرة. فقد أوصت الندوة بضرورة خلق وسيلة لموضع استراتيجيه وطنية لتطوير وإنعاش الحرف مع أخذ توصيات إدارة الفنون والثقافة والطوم والتكنولوجيا فى الاعتبار.

ولما كان للحرف دور مهم فى خلق الوظائف والسباحة والبيئة والتعليم، مما جعل من المهم أن تقوم هذه الهيئة بالتنسيق بين مختلف المهتمين بها من هذه المجموعات المتحدة، بدءاً من الأفراد الحرفيين. ومن خلال الهيئات الحكومية وغير الحكومية، وإيجاد صيغة موحدة لذلك، يمكنها إلقاء الضوء على المساهمة الاجتماعية والاقتصادية لصناعة الحرف؛ فإذا علمنا كدرة عدد المشغولين بتجارة الحرف العاملين من الباطن وتزايد أسواق الحرف، فلا نستغرب من كون الحرف، فى الحقيقة، استثمار له دور إيجابى على المستوى الفردى والقمى.

هى منفذ تسويق منتجات الحرف اليدوية لاتحاد الحرف الوطنية لجنوب إفريقيا، واندماج مشروعات حرف العون الذاتى وإدارة المشروعات الصغيرة المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد، وتقوم بتسويق منتجاتهم ومساعدتهم فى عمليات التدريب، واكتساب المهارات، والتطوير، والتدريب على إدارة الأعمال.

وهى هيئة غير تجارية تقوم أعضاؤها بانتخاب رؤساء مجالس الحرف الخاصة بهم، كما يمثلون فئات الحرف المختلفة. وجميع مكاسب البيع، تعود إلى المركز الرئيسى لخلق فرص عمل فى المواقع الفقيرة فى جنوب إفريقيا؛ يدير هذه الوحدات الناس من أجل الناس. وبذلك، يقل استغلال للوسائط للتجاربيين - المنتشرين فى العالم كله تقريباً - المستغلين لمثل هؤلاء الحرفيين الكنديين.

ويضع اتحاد الحرفيين قواعد صارمة فى مراقبة الجودة، ويشدد على جموع الحرفيين بضرورة الاهتمام المستمر بإعادة العمل حماية للمشتريين، وعلى الأخص المصدرين. وكل قطعة تنتج مستقلة لها ذاتيتها وخصوصيتها، سواء أنتجت فى المدينة أو فى الريف. ومن النادر أن تشبه واحدة منها الأخرى، مما جعل مهمة توصيف المنتجات بالتفصيل مهمة صعبة، وإن كان من الضرورى وضع قائمة بالأسعار، فبذلك يحدد مقاساتها بشكل تقريبى، ولصالح الأنواع المتحدة، ثم تقسيمها إلى وحدات. وفى حالة بيع كميات منها، توضع الأسعار تبعاً للمقاسات والأنواع، كما يمكن تنفيذ عمليات التخفيض والنقل والتصدير والشحن.

نساء لا تموت

كتاب صدر فى ذكر رائدة المقاومة للنساء للسود فى جنوب إفريقيا.

يعرف العالم كله الكثير عن العنف فى جنوب إفريقيا؛ وعن المذبحون عن الحرية الذين قضوا كثيراً من سنوات صبرهم فى السجون، أو الذين ماتوا أثناء الكفاح. كما يعرف العالم كله مدى ما تعرض له السود على أيدي النظام العنصرى؛ ولكن ما لا يعرفه إلا القليلون هو العمل للبناء لإقامة مجتمع جديد، وسط جميع فظائع التفرقة العنصرية،

احتفاليات الفنون الشعبية

حسن سرور

يعتد في سماء القاهرة صوتا الفكر والفن، عشرون يوما، والحوار لا ينتهي قط.. وسيستمر سؤال تلو الآخر، ومسألة تلو الأخرى، عن الماضي السحيق والقريب أيضا، والآن، وملاحق عقلانية وفنية في واقع جديد يتشكل في فضاء الفنون الشعبية المصرية والعربية.. حوار علماء ومتخصصين ورجال مهنة وفنانين وفنيين وهواة ومحبين وجمهور ليس بالقليل. أجوال من الرواد يعرضون تجاربهم ومهارات الخبرة يتواضع، وأجيال تتشغل برغبة في الوجود الحقيقي... ندوات ثلاث وبحوث وقراءات وتعليقات ومداخلات ومحاضرات، قبول لرأي الآخر، واعتراف بحق في الوجود، وحق الاختلاف والتلوع، تسامح وإنصات داخل وحدة فذة فريدة، وكأن الجميع يرددون : الحوار والإنصات ضرورة في قاهرة المعز وفنونها.

وتشاهد معرض «استلهم الفنون الشعبية، لعشرين فناناً مصرياً، أشرف على إعداده الفنان نبيل درويش في قاعة المجلس الأعلى للثقافة، ضمن فعاليات ندوة الاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون للشعبية»، والتي قام عليها المجلس الأعلى للثقافة، لجنة «الفنون للشعبية»، الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية من ٢٠ - ٢١ ديسمبر ١٩٩٥.

ومن عروض برنامج فرق الفنون الشعبية والتقليدية بدول العالم الإسلامي، شاهد جمهور كبير عروض: فرقة النورة بقصر الغررى للتراث، وفرقة الجزائر للفنون الشعبية، وفرقة

فنشاهد ضمن فعاليات الندوة الدولية الأولى ومهرجان الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية (المشربيات والزجاج المعشق) في الفترة من ٣ - ٩ ديسمبر ١٩٩٥ : معرض «الصورة الفوتوغرافية من أرشيف للسلطان عبد الحميد، بقاعة المعارض بدار الأوبرا، معرض «روائع الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية، بمتحف الفن المصري للحديث بأرض الأوبرا، معرض «الفن التشكيلي الحديث والمعاصر من وحى التراث الإسلامي، بقاعة المعارض بمركز الهناجر للفنون بأرض الأوبرا، وورش العمل لحرف العمارة الإسلامية بوكالة للفرى بالأزهر.

باكستان للفنون الشعبية، فرقة أندريجان للفنون الشعبية، وفرقة فلسطين للفنون الشعبية، وحفل غنائى وموسيقى للفنان التركى وعازف العود المالى تيديوسين تازيكور، وعرض مشترك قدمته فرق الفنون الشعبية والتقليدية من الجزائر وأندريجان وباكستان وفلسطين ومصر بالمرح القومى بالعتة.

وفي فناء المجلس الأعلى للثقافة، قدمت فرقة النيل للآلات الشعبية احتفالية شجوة لذكرى الدكتور عبدالحميد بونس: «مختصر السيرة اليونسية» تأليف الشاعر عبدالعزيز رفعت، وإخراج الفنان عبدالرحمن الشافعى، فى اليوم الأول من احتفالية المجلة. وفى اليوم الثانى، نماذج من الأداء الشعبى. تقدم فرقة النيل للآلات الشعبية. والتجدير بالذكر أن مختصر السيرة اليونسية من تلحين الفنان الشاب أحمد خلف.. هذه التجربة الفنية نرجو إعادة عرضها أكثر من مرة.

وفي ختام فعاليات المؤتمر الأنثروبولوجى الأول: «أنثروبولوجيا مصر» من ٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بلى سوف، حيث التقى الجمهور مع د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى محاضرة عن «الآلات الشعبية الموسيقية وعلاقتها بالآلات الموسيقية الفرعونية»، مع عرض لمشهدى السيرة الهلالية.

وإذا قمنا العروض الفنية الأدائية والتشكيلية أولاً، ثم استعرضنا وقائع الندوات الثلاث وقضاياها، لأن هذه العلوم والمعارف الإنسانية التى دار حولها الحوار قد تأسست على اجتهادات وتصورات الفنانين والفنيين الشعبيين والتقليديين فى مجال الفنون الشعبية المصرية والعربية والإسلامية والحرف التقليدية، فإننا نقدم هذه الندوات على تناوبها.

الندوة الدولية الأولى ومهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (المشريات والزجاج المعشق)

٩-٣ ديسمبر ١٩٩٥

فى البداية، يرى أى مصنف لهذه الندوة الدولية نفسه أمام إشكال حقيقى: كيف يحرص لإحدى وخمسين بحثاً ومداخله، حصيلة هذه الندوة التى قامت بالمرح للصغير فى دار الأوبرا، وأيضاً المناقشات المستفيضة و المنخفضة والتطبيقات على هذه البحوث فى ستة عشر جلسة ترأسها كوكبة من أهل هذا الاختصاص، منهم: (جوندورز كوكجى، أسعد نديم، عمر بنمبدالله، يحيى عباس، فائى فريك، سينا أربيسكى، صفوت كمال، بول بونفانت، عبدالعزيز كامل، سامى عفتارى، محمد زيهام، صالح لمى، إحسان أكمل الدين، عبدالرحيم غالب،

نبيل صفوت، عمر خالدى). ترى فى ذلك الاستعراض كثيراً من الإجحاف لهذه البحوث. والتى تنشر المجلة إحداها ضمن مادة هذا العدد. بالإضافة إلى جلسة الافتتاح والتى تضمنت البرنامج الآتى:

* تلاوة من آيات الذكر الحكيم.

* كلمة السيد محمد غنيم، وكيل الوزارة
للملاقات الثقافية الخارجية.

* كلمة السيدة سينا أربيسكى، رئيس
المجلس الدولى للحرف اليدوية.

* كلمة الدكتور كمال الدين إحسان أوغلى
مدير عام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون
والثقافة الإسلامية باستانبول (أرسكا)
(المؤسسة القائمة على الندوة الدولية).

* كلمة الأساذ الفنان فاروق حسنى، وزير
الثقافة بجمهورية مصر العربية.

وحفل الختام الذى تضمن كلمات بعض ممثلى الهيئات
والوفود المشاركة:

* كلمة ممثل المجموعة الآسورية:
جوندورز كوكجى.

* كلمة ممثل المجموعة الإفريقية: أسعد
نديم.

* كلمة ممثل المجموعة العربية: غادة رضا
حجارى.

* كلمة ممثل المنظمات الدولية: سينا
أربيسكى.

* كلمة ممثل المشاركين: خالدة الزحمن.

كلمة مركز الأبحاث (أرسكا)، كلمة العلاقات الثقافية
الخارجية (مصر)، تلاوة من آيات الذكر الحكيم.

وقبل كل ذلك، بدأت الندوة بمسيرة دولية تحت شعار
«نعمل سوياً لإحياء وحماية التراث العمرانى الإسلامى،
بمساحة دار الأوبرا. هذه المسيرة للمرفيين، من شتى الدول
المشاركة، محاملة بفرق الموسيقى والفنون الشعبية.

هذا لن نقوم بأكثر من عرض أسئلة الندوة الرئيسية والتى
تعد حدثاً ثقافياً ضخماً، قام بالهاجرة، بكل ما تحمل هذه
الكلمات من معان، وبجانب إصدار كتاب مصور لعمدة

ثالثاً: ما للترميم والتقنيات التي من شأنها صيانة القطع الفنية في العمارة الإسلامية؟

رابعاً: إمكانات استلهام هذه الفنون في للفنون المعاصرة، والإفادة التكنولوجية في تطويرها، وسؤال: ما الأصالة التقليدية وتندى للتحديث؟

خامساً: عمليات تسويق المشروبات والزجاج المعشق، ومشاكل كل هذه المعالجات.

وأخيراً، تجب الإشارة إلى أن هذه الندوة قامت بالتعاون بين وزارة الثقافة المصرية، ممثلة في قطاعي العلاقات الثقافية الخارجية، والمركز القومي للفنون التشكيلية وبين منظمة الثقافة والتاريخ والفنون الإسلامية باستانبول (أرسكا)، وقدمت الإذاعة المصرية، بشبكاتها المختلفة، أرقى متابعة يومية لفاعليات الندوة.

مشروع بيان القاهرة الدولي

الصادر عن الندوة الدولية الأولى

حول الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية

والمنظمات الدولية العاملة في هذا الميدان والتي شملت الدول التالية:

أذربيجان، استراليا، بنجلاديش، الدانمارك، فرنسا، إيران، أندونيسا، الأردن، الكويت، كازاكستان، لبنان، مالي، ماليزيا، موريشوس، المغرب، النيجر، الباكستان، فلسطين، قطر، سريلانكا، المملكة العربية السعودية، جنوب إفريقيا، إسبانيا، سوريا، تارسستان، تونس، طاجيكستان، تركيا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، اليمن، الكثير من المشاركين من الدولة المضيفة.

ويسر الأعضاء المشاركون أن يعبروا عن عميق شكرهم وعظيم تقديرهم للتنظيم الدقيق والحفارة الكريمة التي استقبلوا بها، بمناسبة انعقاد هذه الندوة الدولية، ويخضون بالشكر الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة المصرية، والإدارة

العلاقات الثقافية الخارجية لفنون المشربية والزجاج المعشق بالجص في مائة وستين صفحة بالألوان، نطالب القائمين على هذه الندوة بطباعة هذه البحوث والمناقشات التي دارت حولها، وأيضاً مرافقة ذلك بالصور الملونة، والتي قدمت مع أغلب البحوث في عروض الفانوس السحري البديعة.

ولتبدأ أسئلة الندوة

أولاً: المشربية والزجاج المعشق سؤال الجيت المصري، للسكن، والعمارة التقليدية. والأسماء المحلية لهذه الفنون التي تلقى الضوء على التراث الفني العربي الإسلامي؟

ثانياً: ضرورة الحفاظ على هذا التراث الفني .. كيفية المحافظة وتتمية هذه الفنون في مصر والمغرب والسعودية والإمارات ولبنان والجزائر.... وإحياء الحرف التقليدية ذات الصلة بها، وإعداد أجيال من الفنانين والفنيين المشتغلين في هذه الحرف عبر السياسات الوطنية الأهلية والحكومية وفق البيانات المتفرعة.

تم في القاهرة، خلال الفترة من الثالث إلى التاسع من ديسمبر ١٩٩٥، عقد جلسات للندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشروبات والزجاج المعشق والتي نظمها العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي. كما تم تنظيم مسيرة دولية تحت شعار «إحياء وحماية التراث العمراني الإسلامي». وقد شارك في هذه الأنشطة والفعاليات الكثير من راسمي السياسة والمخططين، والمهندسين المعماريين، والإداريين القائمين على مهنة الحرف التقليدية، والحرفيين، وخبراء هذه الصناعة من الدول الأعضاء في منظمة المؤتمر الإسلامي، والهيئات

المركزية للملاقات الثقافية الخارجية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول. كما يوجهون الشكر إلى قطاعات وزارة الثقافة المصرية التي تعاونت بشكل إيجابي في إنجاح هذا الحدث الثقافي الدولي، ويشيدون بالأنشطة الفنية والثقافية التي تم تنظيمها في إطار هذه الندوة الدولية من مسيرة دولية أكدت تضامن الحرفيين والمهندسين المعماريين من أجل أهمية إحياء التراث المعماري في العالم الإسلامي، وإقامة معارض فنية تراثية ومعاصرة، وورش عمل وعروض لفريق الفنون الشعبية من الدول الإسلامية.

وقد استعرض المشاركون التوجهات المستقبلية الواجب إقرارها، بوصفها مساراً لخطوات عاجلة، ينبغي اتخاذها من أجل المزيد من التوعية بأهمية التراث المعماري الإسلامي وتراثه، وتمييزه بوصفه تراثاً للإنسانية، برافداً بصفاء مستمر. ورأى المشاركون أن الأولى بنا، وبأفراد المجتمع كافة للحرص على هذا التراث وحمايته وترميمه، بعد أن كادت عدة من العوامل المؤثرة، بيئية وغيرها، أن تدفع به إلى سبيل التلف والانهيار. وإذ يشعر المشاركون بحساسة هذا الوضع والمسؤولية الملقاة على عاتق الجميع: أفراداً ومؤسسات وحكومات، ومنظمات دولية وغير حكومية.

هذا ويعلم المشاركون ما يلي:

إدراكاً منا لما يتعرض له التراث المعماري التقليدي، وهو أحد المكونات الأساسية للتراث الحضاري للإنسان، من ضغوط وعوامل بيئية واقتصادية واجتماعية تهدد بالانقراض أو بالتآكل في بعض الأحيان.

ووعياً منا بمدى المخاطر التي تتعرض لها قطاعات مسهمة من هذا التراث، وخاصة الجانب الحرفي كالمشروبات والزجاج المعشق، نظراً لعوامل عدة، ألحقها هجر الحرفيين لهذا القطاع بسبب كنفى مستوى الدخل، وصعوبة الحصول على المواد الخام، وتراجع اهتمام المجتمع بهما، وغوباش المشترين، وتضائل فرص البيع والتسويق.

واقتراناً بأهمية وسائل التمويل اللازمة لهذا الهدف، ومدى أهمية الدور الذي تلعبه المؤسسات التنموية والتدريبية في ذلك..

نقرر بالإجماع اعتماد البيان التالي:

* الدعوة إلى تكليف الجهود لإثارة الانتباه المحلي والإقليمي والدولي لأهمية التراث المعماري الإسلامي، بوصفه إشعاعاً حضارياً إنسانياً، وبالتالي العمل على صيقلته وحمايته وترميمه.

* العناية بالحرفيين، وتقدير دورهم ومكانتهم في المجتمع، باعتبارهم عنصر أساسي في بقاء التراث الإسلامي والحفاظ على استمراره.

* توفير فرص للتدريب والتكوين العام للحرفيين في الدول المختلفة لإغناء كفاءاتهم ومدمم بديري في التكنولوجيا والهندسة وتاريخ الفنون والتصميم، عن طريق إنشاء مدارس وكليات تضم، بالإضافة إلى الحرفي، المهندس المعماري والمصمم التقني، وخبرد التصويق، مما يؤدي إلى التشارب المستمر وتبادل الخبرات والتجارب، ومتابعة التكنولوجيا والمواد الحديثة، وغيرها.

* الدعوة إلى إنشاء صندوق دولي يهتم بترميم المعالم المعمارية الإسلامية وتحويل مشروعاتها، على أن يؤمل من مخصصات التنمية السنوي للدول الأعضاء، ومساهمات المنظمات والبنوك الدولية، من خلال وضع ضرائب على المبيعات، وجمع التبرعات والهبات من الدول المتقدمة والمؤسسات والأفراد المهنيين بترميم تراث العالم.

* إنشاء مركز تدريب دولي في القاهرة لإحياء حرفتي المشروبات والزجاج المعشق، وبشكل المتدري أمرأ مهماً لتدريب حرفيي الدول الأعضاء والهبات الدولية المعنية بالحرف اليدوية حيث يمكن من خلال لقاءهم في هذا المركز، توفير الفرصة للتعرف على خبرات بعضهم البعض، وتبادل المبتكرات الحديثة في مجال المواد والتكنولوجيا الحديثة ومقارنة الوسائل المطبقة.

* دعوة الدول الأعضاء والمؤسسات والجهات المعنية إلى اتخاذ الإجراءات الضرورية المعالجة لرعاية مبدئي الحرف اليدوية، وتشجيعهم لخدم هجر القطاع وتركه بدلاً عن ظروف معيشية أفضل.

* وضع خطط عاجلة لمساعدتهم في تسويق منتجاتهم وللحرف بها محلياً ودولياً.

* إنشاء صندوق خاص لتنمية ودعم القطاعات الحرفية السهلة والمعززة للاندثار.

* متابعة وسائل الإعلام المرئية والسموعة والمقروءة، للرب دور كساب للتعريف بتراثنا على الأصعد المحلية والإقليمية والدولية، وإبراز أهميته بالنسبة إلى فضائنا التنموية والسياحية والاقتصاد في دولنا الأعضاء.

ولقد عبر المشاركون، في هذه الندوة الدولية، عن قناعهم بأن الدين الإسلامي الحنيف يدعو إلى ترسيخ القيم الجمالية الرفيعة، والمبادئ السامية التي تتجلى في روائع الإبداع الفني العظيم في مجال العمارة والحرف اليدوية الإسلامية. ولأشك في أن التراث الإسلامي هو خير شاهد على مصاندة الإسلام لخطوات تعزيز هذه القيم، التي تدعو إلى نشر مبادئ الخير والحب والسلام.

تقرير

الندوة الدولية الأولى حول الحرف

اليديوية فى العمارة الإسلامية مع

تركيز حول

أفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق

القاهرة (٣ - ٩ ديسمبر ١٩٩٥)

● هل أنشأنا صندوقاً خاصاً لتسمية القطاعات الحرفية
للمعرضة للاندثار؟

● أين المدارس التخصصية التى تجمع المهندسين المعماريين
والحرفيين التقليديين والمصممين والفنانين المبدعين، للقيام بالتجارب
المشتركة، وتبادل الخبرات، والإطلاع على التقنيات
الحديثة؟

● ما الخطوات الموضوعية، الواجب اتخاذها، لصياغة فهم
جديد للتراث العمراني، وتنظيم أهم السمات التى اكتسبها على
مر السنين؟

هذا وقد قدمت مجموعة من الباحثين والخبراء
المختصين والعلماء، فى ميدان الفنون الإسلامية والحرف
اليديوية، ورقات بحوثهم حول الكثير من الموضوعات
المطروحة للمناقشة وهى:

- المشربيات والزجاج المعشق - مسح عام للوضع الحالى -
للمشاكل والتحديات: المسببات ووسائل العلاج الممكنة - مسح
ميدانى للمشربيات والزجاج المعشق فى المنطقة العربية.

- معاينة الوضع الحرج للقطاع: الآفاق واحتمالات
المستقبل - مسح ميدانى للمشربيات والزجاج المعشق فى تركيا.
- الوضع الحالى للقطاع - مسح ميدانى للمشربيات
والزجاج المعشق فى صنعاء.

- الأصالة التقليدية وتحديات الحداثة فى ميدان إحياء
المشربية والزجاج المعشق.

- التحديث إلى أى مدى فى: التصميم، المواد، التقنيات
والتكولوجيا.

حول التساؤلات التالية، انعقدت فى القاهرة، خلال الفترة
من ٣ إلى ٩ ديسمبر، جلسات الندوة الدولية الأولى حول
الحرف اليديوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول أفاق
تنمية المشربيات والزجاج المعشق، والتى نظمتها العلاقات
الثقافية الخارجية فى وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية،
ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول
(إرسكا)، التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى، وبمساهمة من
مركز تليفزيون الشرق الأوسط، إم بى سى، للندن:

● إلى أى مدى يمكن للأصالة أن تتوافق مع التحديث،
وهل يمكن للتراث أن يكون مصدر إلهام لدفع للتحديث؟

● أين نحن من المسؤولية التى نتحملها جميعاً فى إحياء
وحماية وترميم التراث العمرانى للعالم الإسلامى؟

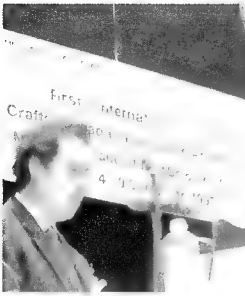
● هل يمكن للإعلام أن يعيش بعيداً عن عبور التراث؟
وهل أدى الإعلام دوراً كافياً للتعريف بترائنا على الأصعدة
المحلية والإقليمية والدولية، وخاصة من خلال القنوات
لفمائية؟

● هل فعلنا ما نبيه الكفاية لرعاية مبدعى الحرف لليديوية،
لذين هم أصل التواصل الثقافى للتراث الإسلامى؟

● هل خطونا ما فيه الكفاية لتشجيعهم لعدم هجر القطاع
وتركه بحثاً عن شروط أفضل؟

● هل وضعنا خطماً لمساعتهم فى تسويق منتجاتهم
والتعريف بها؟

الوزير الفنان الأستاذ
فاروق حسنى يلتحق
الندوة الدولية.



الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية

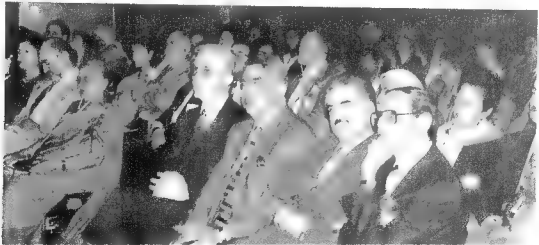
الأستاذة سينا أربيسكوى رئيس المجلس الدولي
للحرف اليدوية.



مساعدة سفير تركيا بمصر
والأستاذ محمد ظنيم
والأستاذ نزيه معروف
المنسق الدولي للندوة
والأستاذ عز الدين نجيب
المدير العام للمراكز الفنية
بوزارة الثقافة (مصر).



الأستاذ محمد غنيم وكيل وزارة الثقافة





فرقة باكستان للفنون الشعبية.



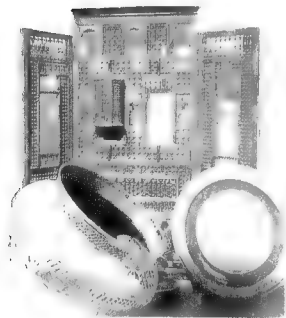
فرقة الجزائر للفنون الشعبية.

فرقة التتورة.

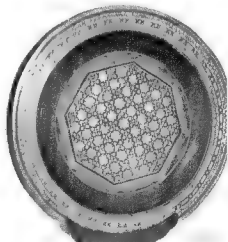


فرقة التتول للألات الشعبية.





من أعمال الحرف التقليدية بمركز وكالة القوي (مصر).





أعضاء الندوة الدولية (في الحفل الختامي) .



من أعمال مركز الفوري للحرف التقليدية.

من معروضات الندوة الدولية.



احتفال الـ ١٠٠ سنة من مجلة الفنون الشعبية

مرور ثلاثين عاماً على صدور مجلة الفنون الشعبية



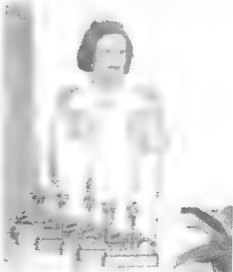
أ.د. جابر عصفور وعلى يمينه أ.د. أسعد نديم مقرر الندوة، وأ.د. محمود ذهني رئيس الجلسة.

مراسم الاعلان عن افتتاح الندوة الاحتفالية بذكرى ثلاثين عاماً على صدور الأول من مجلة الفنون الشعبية



بعض أعضاء الندوة العلمية أ. محمد قطب،
أ.د. أحمد على مرسى، أ. صفوت كمال،
أ.د. أسعد نديم، د. هاني إبراهيم جابر،
أ.د. محمود ذهني.

أ. لؤي صادق أمين لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة وأمامها دروع المكرمين.





أ. صفوت كمال يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.



أحمد مرسى يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.

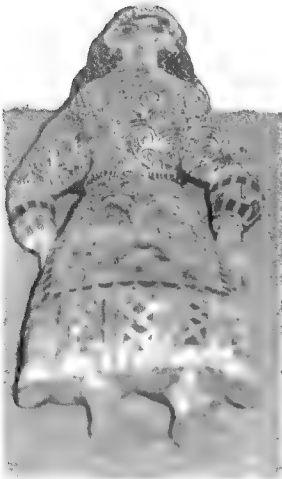
حفلة تكريم مؤسسي المجلة

أ. محمد قطب يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.



أ.د. عبد الحميد يونس يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.





من أعمال الفنان ثناء مزالدين.



من أعمال الفنان خميس شحاته.



من أعمال الفنان علي الدسوقي.



من أعمال الفنان علي الدسوقي.



فرقة النول للآلات الشعبية



الاحتفالية الشعبية بالسيرة الوباسية في احتفال فرقة الآلات الشعبية بمرور ثلاثين عاماً على صدور المجلة .. وقد أقيم الاحتفال في ساحة المجلس الأعلى للثقافة.



٢ - التمويل

• العمل على إنشاء صناديق للتنمية الحرفية تمول من مخصصات التنمية السوفية في ميزانيات الدول الأعضاء، وتقديم المساعدات من الدول للمتقدمة والمؤسسات الدولية تغطي مناطق مختلفة، وتهدف إلى دعم الشباب الحرفي، وتشجيع من يرغب منهم في إنشاء ورش حرفية، مع ضمان توفير مده بالمواد الخام، وتقنيات التدريب المختلفة، والتعرف على الوسائل الحديثة في مجال تمويل هذه المنتجات.

التوثيق والتدريب والحماية

• العمل على تكثيف الجهود المحلية والإقليمية والدولية لترميم وصيانة المعالم المعمارية الإسلامية وحمايتها وإحالتها من الهدم إلى الحياة، والحرص على توثيقها بشكل علمي دقيق، وبت الحركة فيها من خلال محاولة تنظيم بعض النشاطات الثقافية أو الاجتماعية فيها. وبالطبع فإن جهود الترميم هذه ستدفع، بالتالي، إلى إحياء الورش الحرفية، وتشغيل الحرفيين في شتى مجالات الترميم المعمارية، مما سيحرك المجلة التنموية في الدول المعنية. هذا ويوصى بالأخذ بتجربة وكالة الغوري في القاهرة في هذا الصنعاء؛ حيث ضمن وجود الحرفيين والفنانين فيها باستمرار درام صيانتها والاهتمام بها، وما توفره لهم أيضاً من: إلهامات الإبداع المتأصلة في تراثها.

التدريب

• الاهتمام بالتدريب الحرفي، بوصفه عاملاً أساسياً، لإعداد كوادر مخرجة في ورش عمل تمزج فيها جهود وخبرات كل من الحرفي المتمكن، والمعماري القدير، والمصمم الفني، بالإضافة إلى استخدام وسائل ومواد التصنيع والبناء الحديثة، للفروج بأفضل ما يمكن التوصل إليه في مجال تنمية الحرف اليدوية في المعمارة الإسلامية. وبالطبع يقع كمال تحقيق ذلك على اقتناع الحكومات والمؤسسات والمنظمات المعنية، ومبادراتها لرعاية برامج مكثفة في هذا الصنعاء، وتقديم كافة الوسائل الكفيلة بتحقيق ذلك.

التعليم وبرامج دراسية لتثقيف الأطفال

• الاهتمام بالتعليم وتثقيف المجتمع، وتوعيته بأهمية هذا التراث الحرفي، بوصفه عنصراً تميزاً لمجتمعاتنا، بما يؤمّنه من استمرار لمطامير تراث تميز به، ويمكّننا المهادة به أمام الشعوب الأخرى، وما يفره كل عام، لأحسن توظيفه، من وظائف عمل للعديد من عاطلي العمل، والمصلحة الصعبة التي

- تمويل المشريات والزجاج المعشق في أوروبا وأمريكا الشمالية: المصاعب الحالية والمعوقات - البحث عن فرص جديدة.

- التطبيقات المعاصرة للمشريات والزجاج المعشق: للهندسة المعمارية، التصميم الداخلي والحرف اليدوية.

- الروشان باعتباره عاملاً رئيسياً في هندسة الحجاز المعمارية وجهود تطويره.

- الحرف اليدوية والتعليم باعتباره وسيلة للحماية والاستمرارية.

- فكرة الخصوصية في الهندسة المعمارية.

- آفاق تنمية المشريات والزجاج المعشق في المغرب.

- كيف يمكن للأصالة التقليدية أن تكون مصدر إلهام لتحريك عصر الحداثة في الفنون الإسلامية والهندسة المعمارية؟

- استخدام تقنيات الزجاج المعشق للتعريف بخصائص التفاصيل والزخرفة المشائرة بالفن الإسلامي - رحلة من الغرب إلى الشرق.

- شبابيك الزجاج الملون - للمصدر الأصلي والأسلوب.

وقد صدرت عن الندوة التوصيات التالية:

الحكومة والرعاية

• العمل على توسيع دائرة الجهود الحالية المحدودة لرعاية الحرف اليدوية الإسلامية، من خلال تفهم ولقبها، وماتانيه من صعوبات مادية وموادية تحول دون تطورها، والنهوض بمبادرات جادة لدعمها وإحيائها بشكل فعال.

• مطالبة الجهات المعنية في كل من للدول الأعضاء بتوسيع تزام بتوظيف الأعمال الفنية التراثية في المشاريع المهمة كافة.

• الدعوة إلى تنشيط حركة الحرف اليدوية والمعمارة الإسلامية، من خلال تنظيم المزيد من اللقاءات العلمية والبحثة والتدريبية؛ لتوفير الفرصة لتأمين التواصل والتبادل بين خرفي الدول الأعضاء والمنظمات الإقليمية والمهندسين المعماريين والمصممين، للتعرف، عن قرب، على ما يزر به في هذا المجال، والإفادة من بعضهم البعض، والإطلاع على الأعمال والتقنيات والمهارات والخصائص للتقليدية السائدة.

• تنظيم المسابقات الدولية لتكريم المبدعين في حرفتي المشريات والزجاج المعشق.

تدبرها مدخل السباحة الحرفية من خلال استحداث زيارات لمجموعات السباحة لبرش ومواقع عمل الحرفيين كما هم في مواقع العمل، أو من خلال ما تصدره الدول أو الهيئات المعنية من هذه المنتجات الحرفية.

لجان علمية

« التأكد على أهمية تكوين لجان علمية متخصصة بهدف إصدار قاموس للمصطلحات الفنية والتقنية والحرفية في فروع الحرف التراثية المختلفة، سواء في مجال العمارة من خشب وأجر وجص، أو في مجال النسيج والخزف والساد والنحاس وغيرها، مستفيدين من معجم المصطلحات الفنية الذي أصدره مركز أرسكا باستانبول، والمعاجم الأخرى المعروفة في هذا الصدد، مستهدفين بذلك إيجاد حلقة وصل وتكامل ولغة مشتركة بين الحرفيين والمعماريين والفنانين، تأكيداً على وحدة المسير المشترك في أمة الإسلام.

• وينطبق على البند أعلاه، أيضاً، إدخال برنامج تعليمي في المدارس لفرصة أطفالنا بكمائن السواد الحرفية والإحاطة بأهميتها ومكانتها في المجتمع، بما يؤدي إلى وعي مجتمع بالمرور الإيجابي لهذا القطاع.

فرص جديدة للتسويق - المعارض

• البحث عن فرص جديدة لدعم تسويق المنتجات الحرفية، بفرض مساعدة الحرفيين في إيصال أصنافهم إلى المستهلك المحلي والدولي، بهدف إشمارهم الدائم بأن هناك طلباً على منتجاتهم، وأن هناك من يهتم بها ويدفع الغالي لاقتنائها، بما يؤديه ذلك من طمأنينة في نفس الحرفيين، بأن لهم مكانة لا تافئة في هذا المجتمع، من خلال ما يؤديه من رسالة تنمية وتطويرية، وديمومة لإبداعات التراث، وبالتالي دفعهم لحزم ترك القطاع والبحث عن شروط معيشية أفضل.

• الحرص على تنظيم المعارض الدورية، محلية أو إقليمية أو دولية، ودفع الحرفيين للتعامل معها بجدية من خلال دفعهم إلى المشاركة بها، وإعداد منتجات للترويج بها أمام حرفيي المؤسسات والدول الأخرى بما يضمن المنافسة الدائمة وضمان الابتكار المستمر.. لترك مستمر.. بروح حرفية متجددة.

• دفع المؤسسات الحرفية إلى الاتصال المباشر بالمتاحف ومؤسسات السياحة والفنون، للتعريف بالمنتجات الحرفية، وإيجاد فرص للتسويق. ويوصى بالإفادة من بهو الفنادق، وقاعات انتظار المسافرين في المطارات، ومكاتب وكالات السفر، ومحلات البعير في المتاحف، والمراكز الإسلامية

وأماكن التجمع الأخرى، مع الحرص على تزويدها بملصقات معبرة، وكتيبات تعريفية ومراد إعلامية أخرى لتشجيع عمليات الترويج.

تبادل التقنيات والخبرات المستخدمة

• العمل على تبادل الزيارات بين حرفيي وممارسي الدول الأعضاء، بهدف التعرف، عن كثب، على الوسائل المستخدمة في كل دولة، والتقنيات المطبقة، بما يؤدي إلى إغناء خبرات كل منهم.

• متابعة المعارض والمؤتمرات والاحتفالات الدولية، والمشاركة بها لإبراز إبداعات الحرف اليدوية، بما يضمن إقامة أجيال ثابتة للحرف الإسلامية، والاتصال بالموردين وبالميعة ومصممي الديكور الداخلي ومؤسسات الهندسة المعمارية الذين يبحثون، دائماً، عن أفكار ومنتجات جديدة لهذا الغرض.

أما بخصوص حماية النفاذ الزجاجية المعشقة بالجص من الناحية التقنية فإنه يجب العمل على:

- ضرورة وضع شبكة سلكية إلى الخارج من النافذة الجصية، ذات فتحات ضيقة، لمنع بعض الحشرات من بناء أعشاشها في الفراغات الجصية بخلفية النافذة.

- الحرص على عدم تجاوز درجة الرطوبة النسبية عن الحد الذي يسمح بإصابة الزجاج بالتآكل، وللمنع نمو الكائنات الحية الدقيقة Micro organisms على السطح.

البحث والابتكار

• اتخاذ التدابير التي تضمن الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، والمحافظة على نسق من استمرارية الابتكار في الحرف المعمارية. كذلك ينبغي التركيز، في مدارس العمارة والفنون الحرفية، على الاهتمام بتطوير التطبيقات المعاصرة للمشربيات والزجاج المعشق والحث على إعداد مشاريع في مجالات محلية وبين الجامعات، حول تأهيل حي في مدينة أو قرية ذات طابع تقليدي، أو توسيع بناء قديم بامتداد معاصر يراعي هذه العناصر، والعمل من خلال فريق يضم إلى جانب الطلاب والأساتذة صناعيين وحرفيين، وطرح إمكانات التحديث في السواد والأشكال والتصاميم، ضمن حدود المعاصرة المتأصلة بالتراث التقليدي.

التراث والحداثة إلى أي مدى؟

• عدم تعارض التراث مع الحداثة؛ بل إن استلزام مواد من التراث من أجل إنجاز منتجات حرفية حديثة هو تحقيق

للتواصل الثقافي والإبداعى بين ما كان، وما يمكن أن يكون فى عصر يتميز بالحوية والتدخل الثقافى، وبالطبع، فإن العمارة الحاضرة فى العالم الإسلامى تواجه تحدياً ضخماً، مما يستدعى ضرورة وضع تصور وخطط تؤدى إلى الحفاظ على أصالة الحرفة اليدوية، واستمرارية التطور المعماري والعمراني بطريقة تجمع بين القديم والجديد فى أسلوب يتناسب مع العصر الذى نعيشه ويتوافق مع موارد وطرق الإنشاء الجديدة.

الإعلام والدور المطلوب

● تحديد مسؤولية وسائل الإعلام وما يقع على عاتقها من دور يتلاقى مع جهود الحرفى والمعماري والمصمم، فى النبوض بترانثا المعماري والحرفى، والتعريف به وبأهميته على الأصعدة المحلية والإقليمية والدولية كافة، بما يشمل ذلك من توعية الناس، لما تنطه هذه الإبداعات من ثروات قومية.

«أنثروبولوجيا مصر»

وتتخلف جولة «الفنون الشعبية» إلى المؤتمر الأنثروبولوجى الأول (٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥) والذي تضمن تسعة محاور، يسبق كل محور محاضرة عامة وحلقة بحث بعنوان: «مستقبل الأنثروبولوجيا». والجدير بالذكر، هذا، أن الأنثروبولوجيا، بوصفها علماً دخل الحياة الأكاديمية المصرية مع رذكليف براون ودروسه فى معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة الإسكندرية فى الأربعينيات. ثم أصبح هناك قسم خاص لهذا العلم فى السبعينيات، أيضاً، بجامعة الإسكندرية. ومنذ السبعينيات، يحاول القائمون عليه البحث عن وضعه فى المكانة التى تليق به بين الدراسات والعلوم الإنسانية فى بلادنا. ولعل عناوين المحاور - ولتى تخلق أشكالاً من الحوار مع تخصصات أخرى - تكشف هذا المعنى: (١) الثقافة عبر العصور التاريخية.

(٢) الأنثروبولوجيا الفيزيائية.

(٣) التراث الشعبى.

(٤) اللغة والأنثروبولوجيا.

(٥) الصحة والمرض.

(٦) الفن والثقافة.

(٧) فى التنظيم السياسى والإقتصادى والاجتماعى.

(٨) المرأة والطفولة.

(٩) قضايا منهجية ونظرية.

وسوف تعرض الجولة لكل من المحورين الثالث والسادس، وتثريه - قبل هذا - إلى عناوين بعض البحوث المهمة:

(١) الثابت والمتحول فى الثقافة الإسلامية فى مصر حتى نهاية العصر الفاطمى، د. محمود إسماعيل.

(٢) التيارات الثقافية فى مصر فى العصر الحديث، د. أحمد عبدالرحيم مصطفى.

(٣) دور الأنثروبولوجيا الفيزيائية فى دراسة المرميات، د. فوزية حسين.

(٤) الأصول الأنثروبولوجية للمصريين، د. محمد السيد غلاب.

(٥) حول الأداء الميدانى فى بحوث الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د. حسن الخولى.

(٦) اللغة والمجتمع فى مصر: قضايا البحث وأفاق المستقبل، د. محمود فهمى حجازى.

(٧) اللغة والثقافة فى مصر فى العقد الأخير، د. هبة الراجحي.

(٨) الحرف وقضايا المجتمع المصرى، على فهمى.

المحور الثالث: رأس هذا المحور الأستلا صلت كمال وتضمن أربع ورقات، الأولى: «تأثر التفسير بالأهداف السياسية» قدم خلالها الأستاذ فاروق خورشيد دعوة لقراءة السيرة الشعبية من منظور سياسى مما يفتح الأفاق لأكثر من قضية وأكثر من افتراض مثلاً؛ سيرة طنطرة بن شداد.

سيرة نلت الهمه.

سيرة سيف بن دى وزن.

سيرة الظاهر ببربر.

وكيف لعبت السياسة فى صياغات السيرة الشعبية لتحقيق أهدافاً لصالحها، مستعملة السلاح نفسه الذى استخدمه الشعب مندها: أى: للحكايات الشعبية.

هذه القراءة، أيضاً، تزيدنا قرباً من الحياة الاجتماعية فى عالمنا الغربى - اللغة والثقافة - الإسلامى المتبدية فى مراحل متعددة من تاريخه الرسمى والشعبى، على السواء.

الثانية: «صور المرأة فى الحكايات الشعبية للأطفال» للدكتور كمال الدين حسين. فكرة الدراسة: يدرج البحث حول صورة المرأة كما جاءت فى الحكايات الشعبية الشائعة بين الأطفال التى تقدم لأطفال مصر، و التى تم تجميعها بدراسة

مودانية في محافظات: القاهرة والجيزة والقليوبية والمنوفية مع التركيز على حكايات الخوارق، والتي تلعب فيها المرأة دوراً مهماً بوصفها محوراً أساسياً في تحريك الأحداث، الفتاة الطيبة، الساحرة العجوز، زوجة الأب، للولعة، الأم، الأخت...

الثالثة: أثر الثقافة المصرية في سورة الملك سيف بن ذي يزن، د. خلدوني عرابي؛ سورة الملك سيف بن ذي يزن من السيرة الشعبية التي اكتملت صورتها النهائية فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي. وقد اشتملت على كحور من عناصر الثقافة المصرية القديمة، ويعرض البحث لكشف عن هذه العناصر. ويتساءل: كيف شكلها المصريون عبر عصور تاريخية؟ ومن ثم، يحاول التعرف على عناصر من للتكثيم الاجتماعي تتضمنها السيرة...

الرابعة: دراسات الفنون الشعبية: أغاني تهين الأفعال، أ. يسرية مصطفى، وجمعت أغاني البحث من بعض قرى محافظات الشرقية والغربية وسوهاج والراي الجديد. ويحاول البحث الكشف عما تتضمنه هذه الأغاني من عادات وتقاليد وأعراف، والكشف عن العناصر الاجتماعية والثقافية التي تتضمنها، كذلك الكشف عن عاطفة الأم تجاه أطفالها في مختلف أعمارهم، واضعة في الاعتبار أن أغاني تهين الطفل جزء من المأثورات الشعبية التي تؤثر في وجدان الإنسان وسلوكه.

المحور السادس: رأس المحور د. أحمد على مرسى، وقدم هذا المحور ورقتين، الأولى: دور الفنان التشكيلي في التعبير عن الموروث الشعبي، د. سلمى عبدالعزيز. تحاول هذه الورقة الكشف عن الآثار الشعبية الجمالية من ناحية، وعن الخصوصية في التعبير عن المكان والزمان من ناحية أخرى في إبداع الفنانين المصريين من بداية القرن الحادي وحتى الآن، وذلك في محاولة لإيجاد صيغة مصرية بناءً وموضوعاً في مجال التصوير، وتضرب الدراسة أمثلة على أعمال بعض الفنانين، أمثال: عبدالهادي الجزار، حامد ندا، أحمد صبري، وأغب عباد. وتعرض الدراسة أهم الأعمال الفنية باعتبارها متأثرة بشكل واضح بالواقعية البسيطة في أسلوب يميل إلى التعبيرية والسريالية، وهما من توابيع الإنتاج الشعبي في الرسوم الجدارية.

الورقة الثانية: «مواطن الجمال في الفن الشعبي ودورها في التنمية الحرفية المستقبلية»، د. هاني جابر، ويكشف الورقة عن أهمية تواجد مجتمعات تقليدية حرفية يكرن من إنتاجها الاستمرار في العلاقة بين المأثور الشعبي من نواحيه المادية

والحرفية والجمالية من جانب، والرؤية المعاصرة للمجتمع من جانب آخر؛ ذلك المجتمع الذي يعايش، الآن، مع أدوات للتحديث ومع المنتجات الصناعية الآتية.

وتؤكد للدراسة على عدم وجود أي تعارض بين الموروث والتكنولوجيا المعاصرة، وذلك على أساس أن الموروث يمكن أن يكون نبعاً للإلهام بعناصره ووحدهات الجمالية التاريخية ودورها في إنتاج فن معاصر بتكنولوجيا حديثة. وهكذا، يصبح المنتج في النهاية همزة وصل بين القديم والحديث.

وتجيب الإشارة، هذا، إلى مسألتين يختص بهما هذا المؤتمر، الأولى: بحث وضع خريجي قسم الأنثروبولوجيا للثانية: أن المؤتمر ينتهي دون أية توصيات. وتنتهي هذه للمتابعة بأن وقائع افتتاح المؤتمر بدأت بمدة كلمات أولها كلمة د. مفيد شهاب رئيس الجامعة، د. حسين عبيد رئيس الجامعة لشؤون فرع بنى سويف، د. سيد حلفي عميد آداب بنى سويف، د. محمد حمدي إبراهيم عميد آداب القاهرة، د. حولة حسين مقرر المؤتمر.

احتفالية الفنون الشعبية

٢٠ = ٢١ ديسمبر ١٩٩٥

جاء الحضور الكبير، لهذه الاحتفالية، إشارة بليغة إلى تقدير العمل والعمارة المستعربين، واعترافاً بفضل أساذ ورائد كبير هو الدكتور عبد الحميد يونس الذي كانت روحه - بلا شك - تحوم حول المكان، رحمه الله رحمة واسعة لما قدم للحياة الثقافية المصرية من عطاء.

بدأت الاحتفالية بكلمة للأساذ الدكتور جابر عصفور - الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة - حول دور المجلة العلمية والثقافية، وتجربته في الكتابة في هذه المجلة، وحبها روح صمود هذه المجلة، وفدتها على الاستمرار رغم العثرات الكثيرة. ثم قام بتوزيع دروع التكريم على مجموعة مؤسسي مجلة للفنون الشعبية (أ. أحمد آدم، أ.د. أحمد على مرسى، أ. صفوت كمال، أ. د. عبد الحميد يونس، أ. عبد السلام الشريف، أ. محمد قطب).

تلى ذلك بداية الجلسات، وهذا، نود أن نشير إلى أن معظم للبحوث التي نوقشت بالاحتفالية نشرت بالمجلة ابتداءً من العدد ٤٦، على التوالي، وسوف تستكمل في العدد ٥٠. أما ما دار من مناقشات حولها فهذا ما تكشف عنه توصيات هذه الندوة. ويبقى لنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأساذ فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة والدكتور أسد نديم مقرر الندوة لما قدها من جهد رائع.

ورش العمل الدولية
من الحرف التقليدية بوكالة الفوریس .
٣-٩ ديسمبر ١٩٩٥



توصيات احتفالية مجلة «الفنون الشعبية»

قرر السادة المشاركون في لقاءات الندوة إعلان التوصيات الآتية:

- ١ - تقوم المجلة بعمل محاور خاصة بدراسات محددة متكاملة للفنون الشعبية، تصدر كمفلات داخل الأعداد، ملف عن السير الشعبية، وثائق عن الأغنية الشعبية، وثالث عن الأمثال، ورابع عن الموسيقى، وخامس عن الفنون التشكيلية والثقافة المادية... إلخ.
- ٢ - تبني المجلة قسماً جوهرياً في حقل الدراسات الفولكلورية العربية، كالمصطلحات وإشكالية المنهج... إلخ.
- ٣ - تقوم المجلة بنشر المادة الميدانية المودعة بأرشيف مركز الفنون الشعبية، لدفع وإثراء حركة الجمع الميداني.
- ٤ - إقامة ندوات تشرف عليها المجلة، وإعادة النظر في كيفية توزيع المجلة في الأسواق والمكتبات.
- ٥ - السعي إلى زيادة المطبوع من المجلة، وإعادة النظر في كيفية توزيع المجلة في الأسواق والمكتبات.
- ٦ - إصدار مؤلف دوري للموضوعات التي عالجتها المجلة.
- ٧ - الاهتمام بنشر دراسات تختص بفنون الأداء القولي والحركي والمسرحي، وخصوصاً في مجال المسرح الشعبي.
- ٨ - عمل جسر تربط بين الإصدارات العربية المعنية بالفولكلور، والعمل على وصول هذه الدوريات إلى سائر البلاد العربية.
- ٩ - العمل على تضمين المجلة لأخبار الفولكلور في الأقاليم، وفي سائر أنحاء العالم.
- ١٠ - السعي إلى أن يكون للمجلة مراسلون في الخارج يوافونها بالأخبار التي تهم المهتمين بالفولكلور.
- ١١ - ضرورة عمل لقاءات منتظمة لمجلس إدارة المجلة لحل المعوقات التي تعترض طريق المجلة أولاً بأول.
- ١٢ - السعي لتكوين جهاز تحرير كامل للمجلة، وتوفير المكان اللائق به، لتمكين هذا الجهاز من ممارسة وأداء عمله على نحو كامل.
- ١٣ - ضرورة الإشارة، على صفحات المجلة، إلى أن جميع مقالاتها تخضع للتحكيم، وفق مناهج البحث العلمي.
- ١٤ - العمل على إصدار المجلة بصفة شهرية في المستقبل متى توفر لها الرصيد الكافي لذلك من المقالات والدراسات والأبحاث العلمية.
- ١٥ - عمل بوستر ملون لموضوعات من الفنون الشعبية يوزع مع المجلة كهدايا في كل عدد، وإعادة نشر اللوحات الشعبية التي كانت شائعة في التراث الشعبي.
- ١٦ - استطلاع إمكانية الاستفادة من دعم صندوق التنمية الثقافية للمجلة.



مختصر السيرة اليونسية

الشاعر: عبد العزيز رفعت

تحية عابرة لروح الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قدمتها فرقة النيل للموسيقى الشعبية، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، في العشرين من ديسمبر لعام ١٩٩٥، وذلك بمناسبة احتفال لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بمرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.



أدام: شمدى القناوى

سعاد منصور

رضا شبحه

رشيدة السيد إبراهيم

م عوض شمس الدين

عارف شوقي القناوى

جمعة يوسف بكر

تأليف: عبد العزيز رفعت

ألحان: أحمد خلف

إخراج: عبد الرحمن الشافعى

إلقاء: عبد الرحمن الشافعى

و

أحمد الشافعى

مع مجموعة مطربى وموسيقى
فرقة النيل للموسيقى الشعبية

لو نحتفل بك كل يوم

من خيرة الفرسان

لو مصر تنزل لك يا يونس طوق نجوم

عاشق شديد المراس

خيرك يزيد

مدّ الإيدين للمأثورات والنثرات

يا عمنا يا عبيد

ومهد السكة

وسبق على وجه العموم

لاهمه عصف الريح

* * *

ابنك.. وجهك قدر

ولا وحدته في الميدان

وفي ايده سيف من صفيح

مكتوب على جبيله

لكن عليه طلسم

عاشق جلال حكمتك

من فك شفرة رموزه

واشرافه واخدينه

صار للجراح بلسم

وفي عزّ الشباب

عارض دعاوى الصحاب

وهام في حبك يقضى

خضر كلام الزباب

ولا وقتش دبه

* * *

يا شيخ شمدى

اوعى يقيب يا عين.. نا ف شدتك يرفع

- نعم

قارس وله همّه عاليه، وهمته تنفع

وترّ وسعنا

ودفاع عن الفولكلور وقت الزوم يرفع

واحكينا عن يونس

وللى ما يرفع مألّش مكان في قلوبنا^(١)

* * *

كيف ابدا المشوار

ومشيت يا عبد الحميد.. في طريق طويل مسحور

واستلهم للمضى؟

والله ما جمنّا

لم ترهب الأشباح ولا التفانين

غير وقتله سدديانه

ولا لسنين اللى بلغت جوه في حشاها السنين

صامده ف وش الخبار

وكتبت عن «سخت» وعن «جور» وعن «أوزوريس»

* * *

وعن «إريس» لما قامت تلّم جسد الشهيد

وترجعه من جديد

كنت انت روحها فـ كفاحها.. ونيرة الاخلاص
وكنت عزم فـ دراها.. ييشد شمس الخلاص
وفجر يوليه المجيد

وكتبت يابو يونس عن :الظاهر،
مملوك سلطان ولكن

عمله الجليل خلأه
في شرع أهل الكنانة
من أولياء الله

وكتبت ياعجميد

فـ سدين وجهنا المذائي
عن فارس الفرسان
لسمير سلامه الهالائي

.....
(٢).....

صعب الطريق يا عم

واعر على الراكب وع الماشي
صعب الطريق لكن

كان عجميد عاشق

مفتون وسهم الهوى في مهجته رائق

لم الولاد الطيبين حواليه

وقال عزيزه مرادى.. لو كنت هعمل ايه

لو كنت حتى هاجيبها ع القدم ماشي

وكتبت عن :يونس يابو يونس

وعزيزه قال عرفت ولا غنتش

ولا دندشت طرحة

ولا زوقت فستان

ولادمة الفرحة

رقصت على خدودها مع الأحنان

ولا حتى قالت إنيها مادرتش!!

أغنية: يا ام الشال أخضر قطيفه.. يا ام الشال

ياللي حبك جرّه قلبى مالوش مثال

أنا قلبى حبك.. يا ام الشال

والذنب ذنبك.. يا ام الشال

يا ام الشال أخضر قطيفه.. يا ام الشال

موال: إن فرقتنا الدروب.. روح عجميد جامعه

نقلتنا م المصطبة للأزيرا والجامعه

حتى لللى حبك عسر.. يسر وراح جامعه

ألفين تحيه لعمى عجميد يونس

اللى كلامه درر.. من غير ونيس يونس

عاشق عزيزه كما عشق الغنى يونس

وان قالوا يونس.. أقول أستاذ سميت جامعه

.....
(٣).....

يا مغفواتى قول

عنى على الأرغول

مضمون حكايتنا

عمر الكلام الغناوى.. ما فارقش صحبتنا

الآه صحبح يطول

تبقي بطول الاشتياق والصبر

تبقي بطعم المر والحاصل

لكنها.. بتهون السكه

.....
(٤).....

يا عجبى عليك فارس
غائب، وفى الوقت نفسه بالعلماء مغلوب
* * *

خاصة:

آه
لو الكلام ينداع.. تبقى انت أغلى الناس
ولو الكلام يشرى.. تبقى انت أفقرهم
ولو الرجال تنقاس.. بالعلم والإحساس
تجى انت أولهم
غير الزمان الردى.. خسرت موازينه
صار الدفاق ملته، والجمعه دينه
والحر لو ذلته:
ملصوب وجاء وقلوب
على كل حابه يدوس
[المحبينه

وكثير كثير نضحك
والضحكه يا عجميد
لومش نفسها شديد
تدوب فى بحر الأمسى
وتخ تحت الحمل
وانت ما يوم نخيت
ولاشكيت للرفاق
ولاخذت كيف ما عطيت
وسبرت يابو يونس كما أيوب
شاول عزيزه مع همومها على اكتافك
ومعدى بحر الوعد والمكتوب
لم تخفى منحكك.. لم كل مجدائك
وتحت ووصلت فوق أرض الجزيرة البكر
وزرعنها بالوفا.. علم ومحبه وفكر
وغالبت وغلبت

الهوامش:

(١) قامت بأداء هذا الموال الفنانة/ سعاد منصور.

(٢،٣) مقاطع من قصيدة الهلالية أدناها الشاعر الشعبي/ شمدى للتقارير.

(٤) موال ارتجالي عن الأساذ الدكتور عبد الحميد يونس للفنان الشعبي/ ممرض شمس الدين، وموال آخر ارتجالي للفنان الشعبي/ جمعه يوسف بكر، ثم موال ثالث من السأتر الشعبي للفنانة الشعبية/ رشيدة السيد إبراهيم.



احتفالية بشم النسيم في بورسعيد

أحلام أبو زيد رنق

وقعت الباحثة دراستها إلى باين رئيسين، حيث تناولت في الباب الأول: الإطار النظري والمنهجى للدراسة، وقسمته إلى أربعة فصول تشمل: التعريف بمشكلة البحث وفروض الدراسة والإسهامات النظرية فيها، ثم قدمت عرضاً نقدياً للدراسات السابقة المتصلة بموضوع البحث، ودراسة تحليلية تاريخية تتناول الصور القديمة السابقة لعادة الاحتفال بشم النسيم في مصر، ووظائفها الاجتماعية المختلفة؛ حيث تضمنت لارتباط شم النسيم بثورة المناخ، وارتفاع منسوب المياه في نهر النيل (نماء - جندب - نماء)، ولذا أصبح جزءاً من العقيدة الأزهرية، وكذا رصدت الباحثة عادة شم النسيم، بصورتها المعاصرة، في المجتمع المصري، ثم قدمت تفصيلاً بالإجراءات المنهجية للدراسة الميدانية.

وفي الباب الثاني من الدراسة، أوردت الباحثة فصلاً لدمية شم النسيم في منطقة بورسعيد بوصفها واحدة من العناصر الفولكلورية السهمة في الاحتفال، والتي يطلق عليها الأماي اسم «الألبي»، نسبة إلى اللورد اللبني، قائد الجبهة الشرقية للقوات البريطانية. وتعرف الباحثة دمية «الألبي»، بأنها «دمية يصنعها أبناء مدينة بورسعيد من القماش، ويحرقونها في ليلة القماسين (الليلة السابقة على صباح شم النسيم) يجبرونها على هوية إنسان، باستخدم ألوان وسبغات قليلة تحدد ملامح الوجه، وهناك نموذجان للدمية، يقترب حجم الأول من اللحم الطبيعي للإنسان، وأحياناً يبالغ في هذا

في يوم ٢٩ / ٧ / ١٩٩٥، تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة عائشة صلاح الدين شكر، عن: «الاحتفال بشم النسيم - دراسة ميدانية في بورسعيد، للحصول على درجة الماجستير في الفنون من المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون».

وقد تكونت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من الأساتذة:

الأساتذة الدكتور/ علاء شكرى مشرفاً،

الأستاذ الدكتور/ محمد محمود الجوهري مناقشاً.

الأستاذ الدكتور/ هاني جابر مناقشاً.

وقد تناولت هذه الدراسة، التي تقع في ٣٧٧ صفحة، ظاهرة الاحتفال بشم النسيم بين الماضي والحاضر، وانتهجت الباحثة المنهج التاريخي بصفته مدخلاً لدراساتها الوصفية لهذه الظاهرة الاحتفالية بمنطقة بورسعيد ذات الخصوصية المتميزة في شكل الاحتفال، من حيث استخدام الدمى التي ترمز إلى جوانب سياسية ترتبط بالاحتلال الإنجليزي لبورسعيد، وما صاحبه من عدوان غاشم على هذه المدينة ذات التاريخ المجيد في المقاومة الوطنية. وقد تناولت الدراسة هذه الاحتفالية من خلال العادات والتقاليد المرتبطة بشم النسيم، بما يحمله من تمييز تشكيلي وأدبي وموسيقى، فضلاً عن أشكال الدراما والرقص الشعبي.

بعد إعداد الدمية، بما يؤكد الملامح للدرامية لهذا الاحتفال الشجي:

«لم تكن عملية إعداد دمية «الألبي»، تستغرق وقتاً طويلاً، من فترة الاستعداد لاستقبال عيد شم النسيم، ولا هي تحتاج إلى مواد أولية يصعب توافرها لصنعها، ولا هي تتكلف شيئاً يذكر من النفقات المالية، ويكفي تطرح إحدى السيدات أو أحد الأفراد من سكان الشارع لهذه السهمه، وقبل أيام من موعد العيد، يخرج في جمع من جيرانه وأقرانه وهم يحملون جثمان الألبي وحولهم مجموعة من الصبية والشباب في مركب شبه جنازى يفوض سفيرة ومحمداً، ومبعث الفكاهة والمرح يمثل في التناقض بين الشكل الجنازى والمركب وسلوك المشيعين فيه. قفى حالات المراكب الجنازية، ويفترض أن يظهر المشيعون حزنهم على التقيود ويذكرون محاسن أخلاقه وصفاته، إلا أن المشيعين في مركب «الألبي»، يظهرون قدراً كبيراً من المرح لوفاته، ويذكرونه بأسوأ وأحط الصفات الإنسانية. وقد تسمع من أحدهم صراخاً وولولة، ويقذف أحدهم صوت نحيب البكاء، كذلك ترى أسامك أطفالاً يسبحون ويلعبون ألعاباً تنكرية، وشباباً يلوحون بأيديهم في حركات راقصة، ويستمر المركب الساخر حتى يصل إلى موضع محدد، وسط الشارع، لينتم فيه تطبيق دمية «الألبي»، بحبل أو سلك يلف حول رقبته، ويبقى على هذا الوضع أياماً حتى تحل ليلة الخميس».

وتشير الدراسة الميدانية التي أجرتها الباحثة إلى أن معدل تكرار هذه الصورة قد قل الآن كثيراً، عما كان قبل عام ١٩٦٧.

وإذا كان موضوع حرق دمية الألبي قد ارتبط في البداية بالمستعمر الأجنبي الذي يحرقه الأهالي في صورة دمية، فإن تغير الظاهرة قد أنتج موضوعات جديدة الآن - كما تشير الدراسة الميدانية - مثل الوقوف على نماذج من الشخصيات المرفوضة من قبل المجتمع، أو بعض المظاهر السلابية - ومعظمها ذلت طابع اجتماعي سياسي - يقوم الأهالي بانتقادها عن طريق الدمية، ومع ظهور هذه الموضوعات الجديدة لحرق الدمية، ظهرت، أيضاً، أشكال جديدة للعرض - بعد عودة الأهالي للمدينة - فأصبحت الدمية تعرض فوق منصة خشبية، تقام على جانب الطريق، وتشبه خشبه العرض المسرحي. وفي بعض الأحيان، تستبدل بمنصة العرض وسائل أخرى أبسط، مثل عرض الدمية فوق إحدى عربات اليد، بعد تغطيتها بقماش رخيص، أو فوق إحدى

الحجم حتى يصل ارتفاع الدمية إلى مترين، أو مترين ونصف. وهذا النموذج هو ما يشترك في صنعه وإعداده أغلب أبناء الحارة أو الشارع. أما النموذج الثاني، فيقترب حجمه من حجم عرائس الأطفال، ويترافق ارتفاعه بين ٣٠ إلى ٥٠ سم، وهو ما صنعه الأمهات لأطفالهن، أو يشاركه أفراد الأسرة في صنعه وإعداده معاً.

وقد استخلصت لنا الباحثة هذا الوصف لدمية «الألبي»، من خلال زياراتها المتلاحقة لمنطقة البحث منذ عام ١٩٨٦، وأشارت الدراسة التحليلية والتاريخية إلى أن دمية «الألبي»، قد ظهرت في بورسعيد، خلال فترات الصراع الوطني بوصفها ضرورة اجتماعية أمثلها ملاعبات ذلك الصراع وحياة سكان المدينة اليومية، في ظل حالة من القهر والتسلط الوطني، غير أن الظاهرة استمرت بعد ذلك مرتبطة بالحياة الاجتماعية والسياسية في بورسعيد، فالتحقت من عام ١٩٦٧ نقطة صغرية فاصلة بين مرحلتين، الأولى: استقر فيها السكان بتقاعدهم حيث تم تهجيرهم إلى خارج المدينة، والمرحلة الثانية بعد عودتهم إلى بورسعيد، وبالتالي ممارسة عادتهم الشعبية الخاصة، بصورة جديدة، ابتداءً من عام ١٩٧٧.

وتشير مظاهر الاحتفال بشم النسيم، في بورسعيد، إلى بعض الإجراءات العملية التي يتبعها الأهالي، استعداداً لاستقبال هذه المناسبة، سواء فيما بين أبناء الحارات المختلفة أو داخل نطاق الأسرة.. وتبدأ مظاهر الاحتفال على الترتيب بعملية حرق للدمية، إذ إن حريق ليلة الخميس أو (الوليمة) هو المظهر المادي المباشر الذي يدل على مهارة أبناء الحارة، من حيث التباهي والتفاخر بالحريق الذي يستغرق زمناً أطول. وتذكر الباحثة أنه: «طوال الفترة السابقة على موعد الاحتفال يستغرق الأهالي في جمع كل المواد القابلة للاشتعال، التي تكون في متناول أيديهم، فيجمعون أقفاص الجريد وصناديق الخشب والكرتون من مخلفات المياد، والمحلات والأسواق والمنازل، وأفرع الشجر المتساقطة بالشارع الثلاثيني ومنطقة الجبابة، والنقل والبوص من القابوطي، والمناخ وقطع الأثاث الخشبي القديم من المنازل.. وتبرز في عملية الحريق التي ينفذ حولها الأبناء أغنية يرددونها:

«يا حيللا.. يا حيللا

هانروح السجن الليلة».

ويشير النص إلى تغلب أبناء الحارة على مطاردة الشرطة لهم، لمنعه من الحريق. وتوصف الباحثة مركب «الألبي»،

السيارات نصف النقل، أو بوضع مجموعة مناصد خشبية متجاورة. ويضاف إلى هذا الشكل المسرحي أسلوب تبديري آخر، بدأ في الظهور منذ عام ١٩٨٥، حيث يقيم الأهالي معرضاً للرسوم الشعبية والكاريكاتورية التي تدور حول موضوع «الألبى».

وتنتقل الباحثة إلى الاستعدادات المالية المرتبطة باستقبال عيد شم النسيم؛ حيث أظهرت الدراسة الميدانية أن علاقات الترابط العائلي والأسرى تلعب دوراً ملحوظاً في الاحتفال المحلي بهذه المناسبة، مثل دور ربة الأسرة في إعداد النباتات الخضراء الجديدة في سحون صغيرة بوصفها وسيلة إزينة البيت في هذه المناسبات، والإعداد المبكر لبعض الأطعمة الخاصة مثل الفسيخ والمجانونة (نوع من الفطائر المحلية)، ثم مشاركة أبناء بورسعيد بصفة عامة لتهنئة كل بيت لاستقبال زوار العيد، وما يصحب ذلك من تقديم الهدايا المتبادلة.

وقد عرضت الباحثة للمواكب التكررية التي يقوم بها الصبية والصغار في الأيام القليلة السابقة على عيد شم النسيم، والتي تشير إليها الدراسة باسم (الخطوط)، وكانت هذه المواكب تمثل لعبة شعبية تصمم كل أبناء الحارة الذين يتكبرون باستخدام ريش الطيور وأفرع الشجر والجريد والألوان الطبيعية.. ويضيف الإخباريون بأنهم كانوا، أحياناً، يلغون في دائرة، ويقومون بحركات تشبه ما يتصورونه من رقص القنايل الإفريقية حول قفص أحرقه، مرددين:

«ياو الريش.. يابو الريش

الألقاص دي مامتكيش

إلمى يا لورد

ياعامل فونط

وراكب فوردي

اجرى ومد

روح ماتجوش

يابو الريش.. يابو الريش».

ويضمن الاحتفال المحلي بليلة الضاميين مجموعة من الخطوط أو المظاهر المتنوعة، تبدأ بالإشعال المتدرج لحريق (الولبة) ثم المواكب الشعبية المعروف باسم (زفة الألبى)، وتنتهي بإقامة حفل غنائي له شكل محلي خاص يعرف بحلقة الصنمة.

ويقوم الأداء الغنائي في حلقات الصنمة على أشكال ثلاثة رئيسية، هي: الجواب والدور والمقطوعة، وتعلم الباحثة نماذج عدة من النصوص الغنائية التي تشير إلى الأشكال الثلاثة.

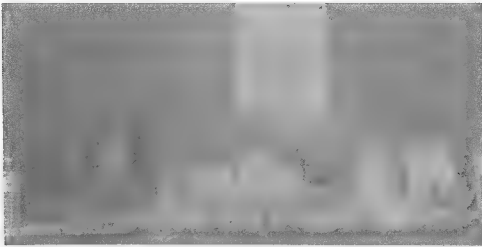
وتتبع الباحثة في الفصل التاسع - الباب الثاني - من هذه الدراسة للمراسم المرتبطة بصباح شم النسيم، الذي يستهل، عقب انتهاء حلقات الصنمة والغناء الشعبي، بالخروج إلى الغلاء في ساعات الصباح الأولى.. وتشير الباحثة إلى هذه النقطة بقولها:

«يحرص البورسعيديون على الخروج للبحر ضمن احتفال شم النسيم، نظراً لما يشتهل البحر من حوز في للثقافة المحلية لهذه المدينة؛ حيث يعد البحر مصدر الرزق الرئيسي، وتدور من حوله الكثير من الأفكار والحكايات الشعبية التي تصوبه بهالة من الغموض والتقدير.

وعلى شاطئ البحر، تبرز وجبة الإفطار، وتؤكد الدراسة الميدانية للباحثة أن «وجبة الإفطار يوم شم النسيم يتناولها أغلب سكان مدينة بورسعيد في الغلاء أو على ساحل البحر، وهي وجبة خفيفة من البيض المسلووق الملون ونوع خاص من الفطائر المحلية (المجانونة)، والبيض الآخر يتناول الأطعمة نفسها في البهوت، وتكررت إخبارية من سكان حي شرق (الإفرنج سابقاً) أن أسرهم قد أعادت تناول وجبة الإفطار قبل الخروج إلى البحر، وهي تبدأ عادة بشورية الفول النبات، قبل البيض المسلووق والمجانونة».

أما وجبة الغداء، فتضم العناصر للتقليدية نفسها المرتبطة عادة بشم النسيم: السمك المملح - البصل والخضرة - البيض الملون. وقد ألقت الباحثة الضوء في هذا الفصل على الاحتفال العائلي بشم النسيم داخل البيت، كما أشارت إلى درجة ارتباط المجتمع المحلي بالتقليد الشعبي.

وقد أعطت الباحثة، في الفصل العاشر والأخير من دراستها، رؤية شاملة ونظرة مستقبلية لظاهرة الاحتفال بشم النسيم، فتقول: «...أوضحت دراسة عادة شم النسيم في منطقة البحث، أن شكل الممارسة الشعبية للاحتفال قد وقعت به بعض التغيرات، عبر فترات زمنية متعاقبة، كما مست التغيرات الإطار الفكري الذي تدور فيه مظاهر الاحتفال، والمصلحة هي انحصار بعض العناصر الاحتفالية، وظهور عناصر جديدة وصيغ مستحدثة، للتعبير الفني الشعبي.. وتراكم، مع التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي تعرضت لها منطقة



لجنة المناقشة والحكم أ.د. علياء شكرى، وأ.د. محمد محمود الجوهري، ود.د. هانى إبراهيم جابر.

بينما تتخذ في المدينة مظهراً خاصاً لا تعومله أية معتقدات دينية، وتقوم «بالدرجة الأولى، بمهمة التعبير عن الذات الجماعية وقضاياها السياسية والاجتماعية، وهو ما يؤكد تمتع الماديات الشعبية بدرجة من الاستقلال النسبي عن المعتقدات الشعبية والدينية، ويثبت من جديد أن قانون بقاء المادة يستلذ بالأساس على ما تقوم به من أدوار ملابية لحاجات موضوعية، تشعر بها الجماعة التي تمارسها وتحافظ عليها، .

وقد أشار الدكتور محمد الجوهري، خلال مناقشته الباحثة، إلى أن ارتباط الموضوع بالمكان يؤكد على الدقة العلمية في هذه الرسالة؛ فاحتفالية شم النسيم قد تتشابه في الكثير من المناطق، غير أنها تعمل دلالة خاصة عندما ترتبط بمكان ذي خصوصية مثل مدينة بورسعيد. كما أشار الدكتور هانى جابر إلى أهمية دراسة الظواهر الفنية التشكيلية في الاحتفالات الشعبية المصرية؛ باعتبار أن هذه الظواهر هي تعبير عن القدرات الإبداعية التشكيلية لدى الإنسان المصري، خلال حياته اليومية الجارية. كما قدمت الباحثة عرضاً تسجيلياً على شرائط الفيديو، علاوة على ما اشتملت عليه الدراسة من صور فوتوغرافية تسجل مراحل هذه الاحتفالية الشعبية.

وقد أثلثت لجنة المناقشة على الجهد الذى بذلته الباحثة في جمع مادة بحثها، وتحليل هذه المادة، والكشف عن المكونات التاريخية والاجتماعية والفنية في ممارسة هذه الظاهرة وتحولاتها التاريخية، حتى أصبحت مظهراً من مظاهر الاحتفالات القومية.

وقررت اللجنة منح الباحثة «عائشة صلاح الدين شكرى درجة الماجستير بتقدير ممتاز، والوصية بنشر الدراسة على نفقة الأكاديمية، وتناولها مع الجامعات العربية والأجنبية .

البحث، تحولات ثقافية انعكست على مظاهر الاحتفالية ووظائفها الاجتماعية، .

وتشير الرؤية المستقبلية العامة لاحتفالية شم النسيم - كما تقول الباحثة - إلى الارتباط بما هو منظر، من تطورات مقبلة على أوضاع منطقة البحث، ومدى قدرة هذا الشكل الاحتفالي على التلازم معها، وعلى المستوى الاجتماعى، فإن الطليقة الوسطى بشرائعها المختلفة، تقوم اليوم بدور مهم في المحافظة على هذا التقليد الشعبى وتطوره، باعتباره وسيلة للتعبير عن قضاياها وطموحاتها. وبالتالي، فإن مستقبل هذه الظاهرة الفولكلورية أصبح مرهوناً بأوضاع هذه الطليقة.

وأقررت الباحثة - في ختام دراستها - أهم النتائج والدراسات التي توصلت إليها، والتي يأتي على رأسها: أن المجتمع المحلى ببورسعيد قد أعطى، بخصوصيته الاجتماعية والثقافية، مظهراً فريداً لاحتفال شم النسيم. ويشير للتجديد المستمر في أساليب ومظاهر الاحتفال المحلى إلى مدى تطور الظاهرة الفولكلورية والممارسات الشعبية المتصلة بها، وهو ما يعارض والمفاهيم النظرية لمحن التطوير التي تأخذ بها بعض الجهات والأجهزة؛ إذ إن الواقع المحلى يثبت أن للتطوير الحقيقي يلعب من داخل دائرة الإبداع الشعبى، باعتباره استجابة لتطور مناحى الحياة، وتلبية لضرورات واقعية وموضوعية.

ومن بين النتائج المهمة التي توصلت إليها الباحثة، أيضاً، قولها:

«إن ظهور عادة الاحتفال بعيد شم النسيم، في مدينة بورسعيد، يمكن اعتباره خروجاً عن السياق العام للتاريخى والوظيفية لهذه المادة. فقد ظلت طويلاً محبوبة بإطار من المعتقدات تؤدى دوراً حيوياً بالنسبة إلى المجتمعات الزراعية.



مكتبة الفنون الشعبية



الزط والأصول التاريخية للفجر

تأليف: د. عبادة كحيلة
عرض وتحليل: شمس الدين موسى

صدر، مؤخراً، للباحث وأستاذ التاريخ د. عبادة كحيلة، كتاب جديد، يمثل دراسة، على قدر ملحوظ من الأهمية، عن الفجر أو الزط، كما أسماهم المؤرخون الوسيطون والقدامى. وأهمية الكتاب، بعنوانه «الزط والأصول التاريخية للفجر»، تتبع من ندرة هذه الدراسات في المكتبة العربية عامة، والأكاديمية خاصة، فضلاً عن أهميتها في ثقافة القارئ، أو المتخصص في التاريخ، أو الأنثروبولوجي، أو في الإبداع الفني والأدبي.

كتاباً مقدساً يرجعون إليه مثل اليهود، مع اختلاف أي تاريخ مكتوب لهم بأية لغة من اللغات، فمثل هذه الأحوال لم يمتد بها أي تجمع جغري في العالم، فهم، في الاعتبار الأول، يعيشون بطريقة هامشية.

البحث في الحفريات عن الفجر

جدير بالذكر أن الكتاب يرصد تاريخ ظهور الفجر في أوروبا، ويحدثه بأواسط القرن الرابع عشر الميلادي، عندما انتشر، فجأة، قوم ذو بشرة داكنة لاختفوا في أساليب حياتهم عن غيرهم، ولم يخل من وجودهم مجتمع أوروبي واحد. وعندما تسال البعض عن أصل هؤلاء، كانت الإجابة: إنهم مصريون؛ ولذا بدأت تسميتهم الأوروبية بجيبس Gypsies وهي التسمية الإنجليزية، ولا تختلف كثيراً عن اليونانية أو

ومنذ البداية، تعرض الباحث للآراء السائدة حول الفجر وتاريخهم، فهل هم جماعة عرقية واحدة في العالم كله؟ أم أن لكل طائفة منهم مميزاتهم العرقية الخاصة؛ وبذلك لا يرجع أصلهم إلى فرع واحد.

ويؤكد الباحث أن الذي رجح - لأول وهلة - أن أصل الزط أو الفجر في العالم واحد، هو تشابه طرائق الحياة لديهم في مراحل وأماكن مختلفة؛ فهم يعيشون بطريقة خاصة، على هوامش للتجمعات الحضرية سواء في المدن أو في الريف، ولا ينغمسون في المجتمع المحيط بهم إلا بقدر. كما أنهم يمارسون مهناً متشابهة، وادبيهم إحساس خاص قوى ومتنام بذاتهم، فيترفعون عن غيرهم، ولا يترأفون معهم إلا في الحالات النادرة، فضلاً عن مفرداتهم اللغوية المشتركة الخاصة بهم، والتي لا يفهمها غيرهم، مع عدم امتلاكهم لغة مكتوبة، أو

السند عازفين من للزراعة، وراحلين من مكان إلى مكان. ويرود الكاتب قول المؤرخ العربي ابن حوقل عنهم، عندما عاشوا في البطائح بالعراق؛ إذ يقول:

«فيما بين المنصورة ومكران مياه من نهر مهران - كالبطائح - عليها طوائف من السند يعرفون بالزط، فمن قارب منهم هذا الماء، فهم بأخصاص كأخصاص البربر، وطعامهم السمك وطيور الماء في جملة ما يتغذون به. ومن بعد من الزط عن الشط في البوادي، فهم كالكركاد يتغذون على الألبان والأجبان وخبز الذرة...».

ويؤكد الكاتب أن ثمة هجرات في زمن قديم لأقوام كانوا وسط الهند، انتهبوا صوب الشمال الغربي. وتشير الدلائل إلى أن من بين هؤلاء من عرفوا باسم «الذوم» الذين اشتهروا في القرن السادس الميلادي، بأنهم ذوو بشرات داكنة، ويخضعون إلى أصل وضيع، ويعملون باعتبارهم موسيقيين متجولين. وكانوا قبل هجرتهم يتحدثون بلغة آرية. وهم حفدة «الذوم» في بلاد الهند، ولا يزالون صناعة الحداثة والسلال والاتجار فيها وأشغال المعادن، والبعض منهم موسيقيون ومغنون، ويستند للكاتب، في ذلك، إلى «الكندى» عدد تقسيمه لسكان الهند إلى براهمه وكشتر، وبيش، وشودر، مستبعداً في ذلك للذوم والجنجال؛ لأنهم ليسوا معدودين ويشغلون برزائل الأعمال من تنظيف وخدمة، ويقولون إنهم ولدوا سلعاً من أب شودر وأم براهم. وربما الجنجال هم السندالية السذين وصفهم ابن خردادبة والخوارزمي بأنهم أصل اللهور والمجون، وفي نسائهم جمال.

أصل التسمية

ويتوقف عدد أصل التسمية، فيحدد أن الفجر عرفوا بالزط، أو اللجت، أو اللورية، وهي لفظة مشتقة من الدور، وهي مدينة على نهر مهران ببلاد السند. ويستند في استنتاجه إلى رأى ميلورسكي، وربما تكون اللفظة مشتقة من كلمة لوهوريا للهندية، والتي تعني الحداد. وثمة جماعة عجم أوروبية تدعى لوري. وبذلك، نرى أن مسار الزط أو الفجر أو اللور بدأ من الهند إلى إيران إلى البطائح في العراق، وهي الأماكن التي تنبسط فيها المياه بلا ضوابط في مساحات كبيرة؛ حيث تشابهت البنية مع بيئاتهم الأصلية في السند. والبطائح هي المنطقة الواقعة بين منطقة واسط والبصرة، وهي حافلة بالأسماك، ومناسبة لتربية الجاموس الذي أحضره معهم. كما كانت البيئة ملائمة لممارسة التمرد والشغب أيضاً. وكان

للفرنسية أو الأسبانية. ولقد ظلت تلك الفكرة هي السائدة عن أصل الفجر في أوروبا لعدة قرون، إلى أن لاحظ طالب لاهوت مجري، كان يدرس في جامعة «لين»، أن هناك طائفاً ثلاثة قدموا من ساحل ملابار في الهند يتحدثون لغة متشابهة مع لغة مواطنيه من الفجر المجريين، وكان أن قام بعمل إحصاء وتدريب للكلمات المشتركة، فوجد ألف كلمة من كلامهم تشابه ولغة المجريين. وسرعان ما عرضها على الفجر المجريين، فاكشف أنهم عرفوا معانيها وتفاصيلها بغير صحيحة. ومن هنا، اعتبرت ذلك الاكتشاف هو البداية الأولى لعمليات البحث التي نشطت خلال القرن التاسع عشر، حتى أن هناك جماعة من العلماء ركزوا دراساتهم على أساس أنثروبولوجي؛ فاهتموا بالخصائص التشريحية التي تحي بمقاييس الجسم والجمجمة على وجه الخصوص. ومن ثم، توصلوا إلى أن شجر البلقان يختلفون عن جيرانهم الأوروبيين، واكتشفوا أن الجينة «ب» لديهم أكبر كثيراً، عما هو موجود لدى الأوروبيين، ويقترب عندهما ما هو لدى الهنود، كما أثبتت دراسة علمية أجريت في هارفارد أن فصائل دم الفجر - رغم الاختلاط - تعود في أصلها إلى إقليم البنجاب في الهند، وذلك في وجود تعدد الأعراق والجنسيات والقبائل التي تعيش في الهند. ومن ثم، يرى الباحث أنه لو كان للفجر لغة مكتوبة لكان الأمر أكثر سراً في البحث عن أصولهم، وأن ما لديهم من ثراث لا يخرج عن كونه شفاهياً، لا يطمئن أحد إلى ثباته.

كما يرصد أن تلك الأفكار ظلت غير مستقرة حتى أوائل القرن الحالي؛ حيث اكتشف المستشرق الهولندي «دي خوي»، أن الفجر من أصول أسورية، وهم ينتمون إلى شعب «الجت» في الهند وباكستان، معتمداً في ذلك، على الكثير من الكتابات العربية والفارسية. وكانت أول مظاهر انتشارهم إرسالية من الهنود السفند ذوي الأخوات الجميلة، طلبها ملك فارس من ملك الهند، وتفرقوا في القري والصياع بأمر ملك فارس ليجرؤا ويزعروا ويفعلوا للفقراء بغير أجره. وكان أن أكلوا الحيوانات والبذور التي قمصها لهم الملك، وتفرقوا في البلاد، واشتغلوا بالتلمص والحطف، ومختلف الأعمال الهامشية الأخرى، مما يؤكد أن الفجر لم يمتهدوا للزراعة، وفضلوا الرحيل من مكان إلى مكان، دين التوطن في بقعة واحدة. وكان من صفاتهم أنهم سبجوا الكثير من المصائب للدول التي عاشوا فيها، في بلادهم الأصلية، إبان دولة المغول وأثناء الاحتلال الإنجليزي، وفي وجود الدولة الوطنية. ويذكر الكاتب أن طائفة السيخ في الهند من لجت الذين عاشوا في

لوجودهم لفترات طويلة أن سمى نهر باسمهم، وانتشر اسمهم علماً على أماكن بين واسط والبصرة. ويؤكد الباحث ذلك بالنهر الذي سمى بنهر «حطى»، إبان ثورة الزنج، ويقع شرق دجلة، بالقرب من مركز ثورة الزنج.

وتسمية الفجر أو الزط لم ترد في الكتب العربية بوصفها تسمية واحدة، وإنما كانت تأتي في سياق تسميتهم بالسباجة أو الأساورة، وهناك نصوص تجمع ثلاثتهم: الزط والأساورة والسباجة، وهو ما يعنى القوم نوى للبشرة السوداء. وكانوا يعملون في حراسة سجن البصرة، أو بيت المال. واشتركوا في الكثير من الأحداث، وساعدوا العرب في الفتوحات، فدخل السند تحت لواء قبائل العرب، وصار الأساورة في بني سعد والزط والسباجة في بني حنظلة. وظهر ذلك في أبيات شعرية لجريز كان يهجو فيها الفرزدق، مستخدماً صفات سيئة معروفة عن الزط والفجر. كما اشتركوا في القتال والفتن التي قامت بين القواد العرب، وكانوا يناصرين زعيماً على زعيم، أو قائداً على قائد، وقاتلوا مع عثمان بن حنيف، وإلى المدينة، إلى أن اقتحمها طلحة والزبير والسيدة عائشة. وعادوا بعد ذلك إلى قتال هؤلاء يوم موقعة الجمل، مما أصابهم بالكثير من الانضهاد والهجير إلى الأمصار البعيدة، في عهد الدولة الأموية على تخوم الدولة مع الروم؛ حيث عاشوا وانتقلوا إلى أماكن جديدة أخرى.

ولا يرصد الكاتب أى دور مهم للزط أو الفجر في الحياة العربية الاجتماعية سوى قيامهم بالعمل بوصفهم سجانين كالسباجة، ويستدل على ذلك بقول الفرزدق مخاطباً هشام بن عبدالمك: :

أبيت تطوف للزط حولى بجلجل

على رقيب منهم كالحالف

ويرصد الكاتب أن ثمة حاكماً واحداً تولى أمر مصر، وكان من أصل زطى، وهو السرى بن الحكم بن يوسف، الذى تولى مصر مرتين، وعندما مات، عام ٢٠١ هجرية، خلفه ولده.

انتقال الزط إلى أوروبا أو بلاد الروم

كما يرصد الكاتب عام ٨٥٥م، بوصفه للعام الفاصل في تاريخ الزط، عندما اقتحموا عالمًا جديدًا في أعقاب إحدى الهجمات الرومية على أطراف الدولة العربية؛ حيث أسر عدد كبير من المسلمين. ويرى أنه كان بين أسرى المسلمين الكثير من الزط الذين أبعدهم الحكام إلى أطراف الدولة وتخومها،

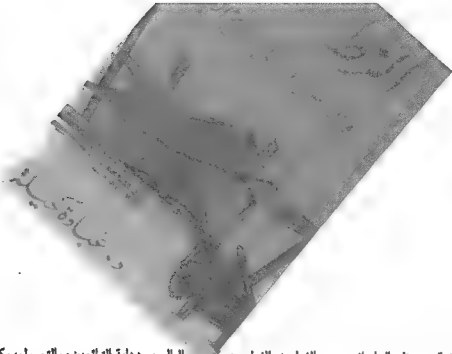
ومن ثم، يستلحق أن الكثير من الأسرى صاروا رقيقاً لدى الروم. وبعد فترة من الزمن، بالكثيد، لم يعمدوا مسلمين، وعاشوا داخل العالم البيزنطى فى أرمينية ما يزيد على المائتى سنة وهو ما يفسر التأثير الأرمينى القوي على لغتهم بعد ذلك.

وأثناء الاضطرابات بين الأتراك والسلاجقة والروم، برزت عوامل كثيرة أدت إلى نزوح الزط إلى الأقسام الغربية من الامبراطورية البيزنطية في القسطنطينية نفسها، ومنها إلى اليونان؛ حيث بدأ التأثير اليونانى على لغاتهم.

التفسيرات الأوروبية

كما يحدد الباحث أول إشارة إلى وجود هؤلاء الغرباء فى أوروبا، فى النص الكرجى عن حياة القديس جورك الناسك ٦٨٠م حيث ظهر اسم الفجر اليونانى Adscanci، واشتقت منه بقية الأسماء الخاصة بهم فى أوروبا. والاسم اليونانى مشتق من تسمية مستخرطة تعنى السحر والشعوذة وقراءة الطالع، والسبب فى ذلك هو التشابه فى طرائق حياتهم، وذلك حتى القرن الرابع عشر، عندما ظهرُوا فى وسط أوروبا وغربها؛ حيث سادت التسمية الحالية والمشتقة من اسم مصر، لأنهم كانوا يدعون - حين يسألهم الأوربيون عن أصلهم - أنهم مصريون. ولأق هذا - كما يرى الباحث - قبولاً لدى الأوربيين الذين كان يرتبط اسم مصر فى أذهانهم بالسحر والخرافة اللتين هما من مهن الفجر. وقد ربط البعض ظهور الفجر فى أوروبا بالفزوات التى قام بها كل من السلطان الفزوى، وتيمورلنك الهند، وهجومهما على ألبت؛ حيث هجر هؤلاء الفجر بلادهم متجهين شمالاً إلى شرق أوروبا، وبعد ذلك إلى غربها.

ونرى أن الكاتب قد لاحظ فى دراسته عن الفجر، شرقاً وغرباً، نوعاً من التشابه بينهم وبين جماعات أخرى كالجماعة التى ظهرت إبان القرن الثالث الهجرى، فى بلاد الإسلام وعرفت بالمكدين؛ أى جماعة السالين، فالكد هو الإلحاح فى الطلب. كما أن التكدية ليست السؤال والإلحاح فى الطلب؛ بل إنها تشمل عملية الاحتيال بأية وسيلة للوصول إلى المال. وكذلك، توجد جماعات أخرى تتشابه وجماعة الزط أو الفجر، مثل صعلاليك الجبل، والزراويل، ومردة الأعراب، وزط الأجام، ولصوص القفص، والقيقانية، والقطرية، ولترتبط ذكر تلك الجماعات، عند الجاحظ، بذكر الزط؛ أى أنهم فرق أو جماعات من الفجر، ولدى البعض أنهم من سلالة ملوك فارس، وأن للزمان انحدر بهم وكانوا يجأرون إلى مختلف الحبل، حتى أصبح هناك ما يسمى علم



الروالي، وهداية التائهين، والتوصل، وكبح الأنفة، وتجرس المذننين، ولنداء التوصل أوامر الحاكم، وسلخ جلود الحيوانات، وتجارة الحشيش والليلة، وأن هؤلاء من الفجر الماسانيين الذين هم أخلاط من الفجر المختلفين.

والخلاصة، أنه بمطابقة أجزاء الدراسة يتضح للقارئ أنها جاءت نتيجة لبحث دالب في كتب المؤرخين في عصور مختلفة، حول ما ورد لديهم عن موضوع الفجر أو الزط، مما جعل البحث يأتي شاملاً بدرجة ملحوظة. مما أكد الكثير من التكهات القديمة، باعتبار أن الفجر في العالم يرجع أصلهم إلى جماعة عرقية واحدة، رحلت من قبائل الجت التي كانت تعيش في السد. وقد تمكن الباحثون في عصور قريبة من التدليل على هذا الأصل عبر سبيلين: تمثل الأول في دراسة المفردات اللغوية، وتمثل الثاني في دراسة الخصائص المبنوعية واللغوية. وقد بدأت طلائعهم الأولى في الهجرة، منذ القرن الخامس الميلادي، واستقروا في أجزاء من الهضبة الإيرانية وبلاد العراق؛ حيث تعرف عليهم العرب قبل الإسلام. وكان أول ظهور لهم مع الفتوحات الإسلامية في العراق، حيث دخلوا مع قبائل عربية كقبيلة نعيم، ولما أناروه من الفتن مع بني أمية، فكان جزاؤهم الترحيل والهجرة إلى تخوم النجوة، وكان أن أسر منهم من أسر، وهاجر من هاجر إلى البلدان الأوروبية، مما شكل أصول الفجر الأوروبيين.

والكتاب بصورة عامة، من الكتب المتميزة في موضوع الفجر، لما بذل في الدراسة من جهد علمي وبحثي يابق يمثل تلك الدراسات التي تسد جوانب عدة، عدد دراسة الأقليات العرقية في العالم العربي.

الحيل الساسانية. ومعظم الساسانيين من الزطى؛ والزطى هو المنطصص.

تسمية الفجر

ومن الجهود التي بذلها عبادة كحيلة متابعته للتسميات المتعددة للزط، التي أصبحت كلمة الفجر هي المسمى العام لهم في البلاد العربية، في مقابل التسمية الأوروبية Gypsies، فضلاً عن التسميات العديدة التي تداولها الناس مثل الكاولية في العراق، والذور في الشام، والحلب في مصر والسودان. كما يرى أن تسمية الفجر تسمية حديثة للغاية؛ فهي لا توجد في كتب التاريخ القديمة أو الوسيطة، كما لا ترد عند الجبرتي، وأنه لم يجمع في كلمة عربية حرف الفين بجوار حرف الجيم، وهذه الكلمة التي تعني الخضونة والرداءة لا تطلق إلا على السفلة من الناس، وترجع إلى الكلمة التركية «كوجر»، والتي تعني الزهل أو المهاجرين.

ونقد انتشرت كلمة الفجر، في مصر، بعد انتصار الأتراك على الروم في نهاية القرن السابع عشر في بلدة مولدانيا في أوروبا، وموقعها رومانيا الحالية؛ حيث وفدت إلى مصر جماعة منهم؛ ذلك ما يفسر التشابه بين لغة الفجر في مصر، ولغة الفجر الأوروبيين. وبعد ذلك صار لهذه الكلمة حضورها الشعبي في مصر، وبدأت تتخذ طريقتها في الكتابات المختلفة.

ويستطيع الباحث في نهاية بحثه أن يربط بين بابات ابن دانيال، الذي أتى إلى مصر من الموصل في العراق، في ملاعبه «خيال الظل»، والمشاعلية الذين كانوا يمتنون حراسة

بياتر حور افيا انرا انشا الشيعي توا انرا انرا انرا الشيعي

مكتبتى دار الكتب ولازهر حتى عام ١٩٦٨ (٥)

د. إبراهيم أحمد شعلان

الموجودة منها ١، ٢، طبع حروف - المطبعة
الكاثوليكية ١٨٨٨م -

مكتبة / فنون متنوعة
ألف ليلة وليلة.

- نسخة أربعة أجزاء - طبع حروف - بلاق ١٢٨٠هـ،
صححها الشيخ محمد عبدالرحمن الشهير بقطه المدوى
١٢٨١هـ.

- جزء ثان من نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهية ١٢٩٧هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٢هـ.

- نسخة أخرى فى مجلدين كالسابقة.

- نسخة أخرى فى أربعة مجلدات.

- نسختان أخريان كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهية ١٢٩٧هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة عثمان عبدالرازق

١٣٠٢هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

مكتبة / فنون متنوعة

الكشكول: بهاء الدين اللاملى، ولد ٩٥٣هـ، ت ١٠٣١هـ.

- نسخة كتبت ١١٦٤هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة طبع حروف بلاق ١٢٨٨هـ.

- نسخة أخرى طبع محمد مصطفى ١٣٠٢هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٢هـ،

وبهامشها كتاب أدب الدنيا للماوردي ت ٤٥٠هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف بلاق ١٢٨٨هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الميمية ١٣٠٥هـ،

وبهامشها كتاب أرب الدنيا والدين.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى كتبت ١٠٦٠هـ.

مكتبة / فنون متنوعة

تهذيب ألف ليلة وليلة.

لأحد الآباء اليسوعيين، أنطوان صالحانى.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٦ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

القول المصان عن البهتان في غرق فرعون وما كان عليه من الطغيان.

أبو الفيض عبد الرحمن بن يوسف الشافعي الأجهوري من علماء آخر القرن الحادي عشر. مرتبة على ثلاثة أبواب وخاتمة.

- نسخة في مجلد.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة المقدم على الزبيق.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٤ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة مسرور اللاجر مع معشوقته زين الموصاف.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة مدينة النحاس وذكر خبر القمامة السليمانية التي جعلت سجنًا لبعض مرده الجن على عهد تبي الله سليمان بن داود.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان مع السودة بدور بدت الملك الخيور.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة عجيب وغريب.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٤ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة سعد اليتيم.

- طبع حجر.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة دليلة السحالة يندبها زيدب النصابة وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد الدنف والمقدم حسن شومان وعلى الزبيق المصري.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة حسن الصائغ البصري.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٤ هـ، وبها مشها حكايات.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة تودد للجارية.

- نسخة طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة الشاعر على نور الدين وما جرى له مع مريم الزنارية.

- طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرزاق ١٣٠٤ هـ.
- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

زهر الكمام في قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- عمر بن إبراهيم الأنصاري الأوسي.
- نسخة في مجلد كتبت ١٠١٥ هـ.

كتبخانة/ فنون متنوعة

رسالة حى بن يقظان.

استخلصها الإمام أبو جعفر بن طفول من ألفاظ الرئيس ابن سينا. هكذا في الكتاب، وفي كشف الظنون وابن خلكان أن مؤلفها ابن سينا.

- نسختان طبع حروف - مطبعة الوطن ١٢٩٩ هـ.
- نسختان طبع حروف - مطبعة وادي النيل ١٢٩٩ هـ.
- ثلاث نسخ طبع حروف - مطبعة الوطن ١٢٩٩ هـ.
- ثلاث نسخ طبع حروف - وادي النيل ١٢٩٩ هـ.
- نسخة أخرى معها شرحها بأسفل الصحائف وفي في مجلد طبع ليدن ١٨٨٩ م.

ت/ قصص/ طبع محمد شاهين ١٢٨٦ هـ

سيرة عنتر بن شداد العيسى، وهي السيرة الحجازية. نسبت للأصمعي.

ت/ قصص/ خ ١٣٠٥ هـ

سيرة الظاهر بيبرس.

- الموجود منها خمسة أجزاء في أربعة مجلدات الثاني والرابع والسابع والثاني عشر والثالث عشر في مجلد.

ت/ قصص/ طبع مصر

سيرة للظاهر بيبرس مكتوب عليها ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان. وهي مختصرة.

ت/ قصص/ طبع مصر ١٣٢٧ هـ

سيرة الظاهر بيبرس.

رواية الدنداري والدريداري وأمير الجيوش المشهور بكانه السر، وفي ص ٢٤ ج ٤٧ موت للظاهر بيبرس وولاية ابنه السيد ثم ذكر من تولى بعده على مصر من السلاطين وولاية الدولة العثمانية، والأسرة المحمدية العلوية إلى الخديوي عباس باشا الثاني ألحقها الطابع بالقصة.

**

ت/ قصص/ بولاق ١٢٩٤ هـ

سيرة سيف بن ذي يزن ملك اليمن رواية أبي المعالي.

ت/ قصص/ خ

سيرة سيف بن ذي يزن.

- للجزء الأول.

ت/ قصص

السيرة الحجازية المعروفة بسيرة عنتر بن شداد العيسى نسبت للأصمعي.

ت/ قصص/ خ مقري ١٢٧٦ هـ

سيرة البطال أبي محمد وهي المعروفة بسيرة المجاهدين وفي التي طبعت بمصر باسم سيرة الأميرة ذات الهممة. - الموجود الجزء الثاني.

ت/ قصص/ طبع مصر

سيرة الأميرة ذات الهممة وولدها الأمير عبدالوهاب والأمير أبي محمد البهلول وعقبة شيخ الصنلال وشو مدرس المحتال.

ت/ قصص/ طبع الخيرية ١٣٠٨هـ

رحلة الحاج بابا الأصبهاني داخل البلاد الفارسية، وتعرف باللطائف الأصبهانية و المدن الترفيقية، ترجمها عن الإنجليزية محمد لطفي أفندي.

ت/ قصص/ طبع بيروت ١٨٧٥م

الرحلة الجدية في المركبة الهوائية.
ترجمها عن الفرنسية الفاضل يوسف إلياس مريكس.

ت/ قصص/ طبع مصر

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبس واجتماعه بالسلطان وتعرف بسيرة الظاهر بيبس، وهي مختصرة.

ت/ قصص/ بيروت ١٨٨٢م

مناجاة البلاء في مسامرة البغاة لمسلم أفندي باز ١٩٢٠،
وهو ترجمة طوطي نامة من التركية إلى العربية.

ت/ قصص/ طبع أوروبا ١٨٤١م

منتخبات من سيرة عطرة بن شداد العيسى.

– انتخبها الأستاذ Causin de Perceval.

– والموجود منها إلى ص ٢٠٤، ولها لم يتم طبعها.

ت/ قصص/ كلكتا ١٨٨١م

منتخب ألف ليلة وليلة للماجور جاريث H. S. Jarrett.

– انتخب فيه ١٦ حكاية من حكاياتها وقد فصلت بفهرس بأول نسخة.

ت/ قصص/ خ

مجموع قصص قديمة بعضها من ألف ليلة وليلة ومعها حكايات أدبية.

ت/ قصص/ أوروبا

قصة علاء الدين والتدليل المسحور، وهي من حكايات ألف ليلة وليلة التي لا توجد في نسخها المطبوعة.

ت/ قصص/ أسبوط

قصة سهراب ورستم، ومبناها على أب يقتل ابنه بعدما يكفان، ولا يعرف الواحد منهما الآخر، وأصلها في الشاهنامة الفارسية ثم اقتبسها ماشيو ارتلد ونظمها شعراً باللغة الإنجليزية ثم ترجمها إلى العربية الفاضل زكي رزق عبد النور بأسبوط.

ت/ قصص/ باريس ١٨٥٦م

قصة دليلة المحالة مع أحمد الذنف وابن أخيه حسن شومان وهي من حكايات ألف ليلة وليلة نشرها مفردة الأستاذ شربونو M. Charbonneau.

ت/ قصص/ خ مغربي

قصة تردد الجارية وهي من حكايات ألف ليلة وليلة بليها في ص ١٠١ قصة القرطبي مع زهرة الأزهار بنت ملك بغداد.

ت/ قصص/ طبع باريس ١٨٤٦هـ

قصة أنيس الجليس وهي من حكايات ألف ليلة وليلة ومعها ترجمتها إلى الفرنسية للأستاذ كزمرسكي.

ت/ قصص/ خ ١٢٥٠هـ

قصة الإسكندر بن داراب، وهو ذو القرنين لأبي إسحاق ابن مفرج الصولي، وفي بعض النسخ الصوري.
– نسخة أخرى مخطوطة برقم ٢٣.

ت/ قصص/ طبع المحروسة ١٢٩٩هـ

علم الدين الوزير الفاضل على مبارك باشا وزير المعارف المصرية ١٣١١هـ جعله مسامرات مخترعة بين شيخ اسمه علم الدين وسائل إنجليزي ضمها فنوناً من وصف الحالة

الاجتماعية والعادات بمصر ووصف بعض المخترعات الحديثة من بخارية وغير ذلك من الفوائد للجمة.

ت/ قصص/ طبع نيويورك ١٩٠٤م

طولة العمر في حديث أبي يوسف ونمر.

- بقلم شكري أفندي الحزري، وهو شبه قصة فيها حديث بالعامية.

ت/ قصص/ استانبول ١٢٧٠هـ

طوطى نامة باللغة التركية، وأصله بالفارسية فترجمه بعض علماء الزعم للسلطان سليمان العثماني وقيل ليازيد.

وهي حكايات حكها ببغاء لقمر السكر في غياب زوجها مساعد فألهكها بها عن رجل عشقها حتى عاد زوجها من سفره.

- نسخة أخرى برقم ٣١ ط بلاق ١٢٥٤هـ.

ت/ قصص/ بيروت ١٩٢١م

مترائف فكاهات في أربع حكايات. استخرجها الأب أنطون صالحاني اليسوعي من مجموع قصص مخطوط في الخزانة اليسوعية ببيروت. وفي آخر النسخة صفحة شمسية منقولة من أصل المجموع، وهي خبر حيقار الحكيم وزير سنحاريب الملك وندان ابن أخيه، وخبر الملك أزالبيخت مع العشرة الوزراء وابن الملك. وحكاية للرجل اللوآجا مع للمرأة المعجوز وحكاية المصفرور والفتح والصيد.

ت/ قصص/ فيينا ١٨٧٦م

زواج هانم أم الكوكب المنير في حب ابنة الأمير.

- مترجمة عن الإفرنجية باللغة العامية.

ت/ قصص/ طبع مصر

رواية دماريست مع ملكة مصر.. تاريخية أثرية مصر ملوكية.

- بقلم: محمود كامل فريد.

ت/ قصص/ استانبول ١٢٦٨هـ

خندجلى، حكاية غريبة سى، وهي قصة بالتركية فى مقدمتها أنها وقعت فى مدة السلطان مراد العثماني فاتح بغداد لشاب اسمه سليمان بك مع خندجلى خاتم باستانبول، وهي مزينة بالرسم.

ت/ قصص/ خ

حكاية شابور چالى باللغة للتركية.

ت/ قصص/ ليدن ١٨٨٣م

حكاية باسم اللحداد مع هارون الرشيد باللغة العامية المصرية ويها في ٤٥ نسخة أخرى منها باللغة العامية السورية ثم ترجمة هذه الحكاية إلى الفرنسية لناشرها الكونت كرولاندبرج بعد أن قابلها على ثلاث نسخ مرسومة بليدن وغرطة والقاهرة (Carlo de Landberg).

ت/ قصص/ ليبسك ١٩٠٢هـ

حديث لسلول والشمول وهو من حكايات ألف ليلة وليلة التي لا توجد في النسخة المطبوعة.

عثر عليها الأستاذ سيبولد، والحديث ناقص من أوله (C.F. Seybold).

ت/ قصص/ طبع روما ١٩٢٧م

ترجمة عم متولى إلى الإيطالية للأستاذ نالينو.

ت/ قصص/ بيروت ١٨٨٢م

ترجمة طوطى نامة من التركية إلى العربية ويسمى ملجاة البلقاء في مسامرة البجفاء، والمترجم سليم أفندي باز ١٩٢٠م.

ت/ قصص/ باريس

ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية للأستاذ ماردروس J. C. Mardrus، وهي في قطع كبير ومزينة بالصور الملونة للمقولة من نسخها المخطوطة الفارسية والهندية وقد طرُزت

كل صفحة بنقوش وألوان تخالف غيرها وتعد النسخة من آيات الإبداع في الطبع.

ت/ قصص/ طبع كلكتا ١٨١٨م

ألف ليلة وليلة.

الموجود منه المجلد الثاني وبه خرم ذهب فيه ورقتان من ص ٤٢٣ - ٤٢٦ ويحتوي هذا المجلد على مائة ليلة وبه أخيار السندباد، ويبتدىء من الليلة الواحدة بعد المائة.

ت/ قصص/ الهلال ١٩٠١ - ١٩٠٤م

ألف ليلة وليلة.

مزين بالصور لجورجي زيدان بك - صاحب مجلة الهلال عول فيها على طبع مصر بعد أن نقحها وجردها مما لا يليق بنشره.

ت/ قصص/ طبع حجر/ بمباي بالهند ١٢٩٧ - ١٣٠٠هـ

ألف ليلة وليلة.

قول على أصل مخطوط وعلى نسختين طبع مصر وكلكتا فجاءت أصح من غيرها على ما يقول مصححها في آخرها.

ت/ قصص/ ١- بيروت ١٩١٤م

٢- بيروت ١٨٨٩، ٣، ٤، ٥ بيروت ١٩٠٩

ألف ليلة وليلة

صححه وهذب الأب أنطون صالمانى اليسوعى وجردها من كل ما يتقدح الآداب وصدرها بمقدمة تكلم فيها عن هذا الكتاب وأصله.

ت/ قصص/ ط الثانية بولاق ١٢٧٩هـ

ألف ليلة وليلة.

صححه الشيخ محمد قطب الحوى ١٢٨١هـ وأبقاها على ما فى الطبعة الأولى فلم يغير إلا فى النثر اليسير لغرض تصحيح وزن شعرى أو نحوى.

ت/ قصص/ طبع حجر بالهند ١٣٠٧هـ

ألف ليلة وليلة باللغة الفارسية مزين بالصور ولكن صورها غير متقنة وقد طبعت بقطع كبير فى جزئين مجلد واحد.

ت/ قصص/ الطبعة الأولى ببولاق ١٢٥١هـ

ألف ليلة وليلة.

صححه الشيخ عبدالرحمن الصفى الشرقاوى من علماء القرن ١٣، وقد هذب عبارتها كما قال فى آخرها: «بصحیح أبدع من بدیع التألیف وأحسن اختراعا من سابق التصنيف حائكا من ركابة اللطائف السخيفة معرصا عن استهجان المعانى الكثيفة»، وهى عبارة تدل على أنه غير فيها وبدل كما يشاع، ويقال إنه أدخل فيها أشعارا لم تكن فى نسخة الأصل.

ت/ قصص

إساف الإسعاد بما حصل لشابور العواد.

- حسين حسنى باشا.

- ترجم فيه حكاية شابور جلبي إلى العربية وزيلها

بالصور، وفيه حكاية شابور جلبي المذكورة بالتركية طبع بولاق ١٢٩٣هـ ومزيلة بالصور أيضا.

ت/ أدب/ خ

مقامات ابن القواس وهى رياض الأزهار ونسيم الأسرار.

وهى مقامات بها أزجال ومجون ألف لشهاب الدين أحمد ابن الجمالى أقوش الناصرى.

ت/ أدب/ خ

مجموع حكايات بها خروم نيز أدبية مخرومة أيضا.

ت/ أدب/ طبع مصر ١٨٨٦م

مجموع حكايات عامية جمع البكباشى جرين الإنجليزى فى القرن ١٤هـ.

ت/ أدب/ طبع بيروت ١٨٨٠م

مائة حكاية قصيرة لإفادة الطلبة الأصغر.
- تأليف كريسفوفرس شميد وترجمة ميخائيل فرنسيس
المسابكي الماروني.

ت/ أدب/ طبع ١٠٩٦هـ

المقامات الجلالية الصغدية وهي مقامات ثلاثون تغلب
عليها اللغة العامية للشيخ حسن بن أبي محمد الحباسي مكان
موجوداً ٦٨٥هـ، وبها رسوم.

ت/ مجاميع/ طبع

مجموعة بها سبعة كتب جلدت معاً.

١- الروض للزاهر في إنباس الخواطر وهي قصة للوص
والقاضي ويعدّها ص ١١ حقيقة قصة الملك سيف، وص ٢١
قصة جرابلس الكردي طبع بيروت ١٨٦٥م.

٢- للقول النقيس في تغليس إيليس للشيخ الأكبر- طبع
مصر ١٢٧٧هـ.

٣- تسلية العيلة في بعض حكايات من ألف ليلة وليلة -
طبع منه الأول بالمطبعة الشرفية ببيروت ١٨٦٤م.

ت/ مجاميع/ تصوير شمسي بالقاهرة ١٣٤٥هـ

مجموعة بها ١٢ رسالة للعلامة محمد بن طولون ونقلت
من خطه

١- كمال المروءة في جمال الفتوة.

٢- بسط سامع المسامر في أخبار مجنون بني عامر.

مخطوطات

شرح قصة للمعراج للأجهرى.

عبد الله نوار الأديفني.

وهو شرح على قصة للمعراج السماء: الآيات الباهرة في
معراج سيد الدنيا والآخرة.

- نسخة بقلم معناد ١٢٦٦هـ في ٣٤ ورقة.

مخطوطات

نفائس المرائس (وهي المعروفة بقصص الأنبياء).

أبي إسحاق أحمد محمد بن إبراهيم الطنبلي ت ٤٢٧هـ.

- نسخة بقلم معناد ١٢٢٠هـ في ١٤٧، ٣ ورقة.

مخطوطات

ألف ليلة وليلة.

مجموع حكايات شرقية وضعت للنسابة والتعذيب
والتنقيف بما اشتملت عليه من الحكم والنصائح والوارد وأنواع
الأخبار والقصص ومختلف العبر.

- نسخة في أربعة مجلدات بقلم معناد تمت كتابته في
١٢٢٤هـ في ٤٧٧، ٣٤٢، ٣٥٩، ٣٥٩ ورقة.

- جزء آخر منها ناقص من الأول والآخر في مجلد
مخطوط بقلم معناد واضح في ٣٩٩ صفحة.

مخطوطات

حكاية نديم بن حبيب الداربي وزوجته.

- نسخة مخطوطة بقلم معناد ١٢٨٢هـ (منمن مجموعة
٥١- ٥٨).

مخطوطات

سيرة علقمة بن شداد الجسي وتعرف بالسيرة المجازية.

قصة أدبية تاريخية تضمنت كثيراً من الأشعار والأخبار.

- نسخة من خمسة وثلاثين جزءاً في خمسة وثلاثين
مجلداً بقلم معناد كتبت ١٢٨٩هـ، ببعض أجزائها أثر رطوبة
وتلويث وترقيق ونقص.

مخطوطات

إنسان العيون في سيرة الأمين والمؤمن.

وتعرف بالسيرة الحلبية.

نور الدين علي بن إبراهيم بن أحمد بن علي الحلبي
القاهري الشافعي ١٠٤٤هـ.

- نسخة بقلم معتمد ١١٨٢ هـ ومجدولة بمداد أحمر، وبأوراقها رشح في ٢٧٥ ورقة.

مخطوطات

مختصر الإسراء في معراج النبي المختار.

يوسف الحنفي الدمياني الصيد.

- نسخة بقلم معتمد بها نقص من الآخر مجدولة بمداد أحمر في ٣ ورقات.

قوله / علم هيئة

رسالة في معنى قوله (ص) لعبد الله الزهرة.

(إحدى الفئس الفئس التي أهلكت السكين هاروت وماروت).

- لم يعلم مؤلفها.

- ضمنها ماورد فيها من الأخبار والآثار والقصص والحكايات.

- ضمن مجموعة كتبت ١١٠٥ هـ في ٣٥٦ ورقة.

قوله

الأوج في خبر عوج.

جلال الدين السيوطي.

يتضمن الجواب عن السؤال الذي ورد عليه من الشام في أن عوج بن علق هل كان له وجود في الخارج أم لا، وإذا كان فهل بقي إلى زمن موسى أم لا، ومتى هلك.

- ضمن مجموعة في مجلد، مخطوطة كتبت ١١٠٥ هـ في ٣٥٦ ورقة.

أزهر/ هـ ٦

قصصنا الشعبي.

د/ فؤاد حمدين على.

ضمنه الكلام على القصة وتكوينها والقصص الشعبي والمسرحة والقصص الإسلامي.

- نسخة في مجلد طبع القاهرة ١٩٤٧ في ١٨٢ ص.

أزهر/ هـ ٦

ألف إيالة.

وهو كتاب يتضمن فنونا من النواذر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ومختلف الحكم والفوائد.

- نسخة في أربعة مجلدات طبع السعيدية بالقاهرة ١٣٥٧ هـ ومع كل جزء فهرس وصور لبعض المشاهد.

أزهر/ هـ ٦

السمير المهذب.

على فكري.

ضمنه مجموعة من القصص التهذيبية والحكايات الخلقية والأمثال الأدبية ألفه ١٩٣٥ م.

- نسخة أربعة أجزاء في مجلد طبع القاهرة.

فهرس عام

فترح الينهداس.

- وهي قصة أخرى غير المتقدمة لم يعلم مؤلفها.

- قصة خرافية من القصص التي يقصد بها التسلية في المجالس العامة.

- مخطوط بقلم معتمد كتبت ١٢٦٩ هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١٦٠ هـ.

فهرس عام/ مطبوع

قصة السيدة خديجة بنت خويلد وزواجها بالنبي (ص).

أبو الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكري الصديقي المتوفي في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري.

- سيرة غريبة تتضمن سيرة زواج النبي (ص) بالسيدة خديجة وما ورد في فضلها من الأخبار والأشعار.

- مخطوطة بها ترقيق وتقطيع وأثر عرق.

فهرس عام/ مطبوع

قصة حياة الدفوس مع أرنشير بن الملك.

- لم يعلم جامعها، ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربي.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحمال وما جرى له من غرائب الأحوال.

- لم يطم مؤلفها، طبع للشرقية ١٣٠٣هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة حسن الصائغ البصري وما لتفق له مع الأعجمي وأخوته السبع بنات وما وقع له في جزائر وافي الواقع من شأن زوجته، لم يطم مؤلفها.

- قصة عجيبية وسيرة غريبة فكاهية طبع المطبعة العلمية بالقاهرة ١٣١٢هـ.

- ٢٣ نسخة أخرى طبعت مختلفة، منها نسخة طبع العثمانية بالقاهرة ١٣٠٤هـ بهامشها حكاية لبعض الظرفاء منقولة من كتاب «هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف» للشيخ يوسف الشريدي، وحكاية أخرى لبعض الكتابين مأخوذة من كتاب «روائع المطربا بشرح الخواطر» للشيخ عبدالمعطي بن سالم بن عمر الشامي من علماء القرن الحادي عشر الهجري صاحب كتاب التحفة الوردية في شرح القصيدة الزينية،.

فهرس عام/ مطبوع

قصة حسن البصري وما جرى له من المجالب والغرائب.

- لم يطم جامعها .

- مخطوطة بقلم مغربي كتبت ١٢٠٧هـ ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربي.

فهرس عام/ مطبوع

قصة المجاج والغلام.

- لم يطم جامعها.

- حكاية أدبية فكاهية دار للحديث فيها على سبيل المطارحة بين المجاج وشاب حديث السن.

- مخطوطة بقلم مغربي كتبت ١١٧٧هـ ضمن مجموعة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحارث بن العلك زهير وما جرى له مع ابني بنت المعتمد بن أبي بكر.

- لم يطم مؤلفها.

- قصة أدبية تاريخية حماسية غرامية موشحة بكثير من أشعار عنكرة بن شداد الحمصي وغيره من فرسان العرب.

طبع فينا ١٨٧٣م ومعها مقدمة وملاحظات ومزادات لهذه الملاحظات باللغة العربية للدكتور ك. المعنو بالأكاديمية الشرقية بفيينا.

فهرس عام/ مطبوع

قصة جودن الصباد.

- منقولة من كتاب ألف ليلة وليلة.

- طبع الجزائر ١٨٨٤م ومعها مقدمة وملاحظات باللغة الفرنسية للمسوي وأو هوداس.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة تودد الجارية وما جرى لها مع العلماء في حضرة أمير المؤمنين هارون الرشيد الخليفة العباسي، وهي منقولة من كتاب «نظم السلوك في سامرة الملوك» لأبي بكر محمد بن عيسى بن اللبابة اللخمي الأندلسي ت ٥٠٧هـ.

قصة أدبية علمية فكاهية موشحة بكثير من أخبار وأشعار مأخوذة من الفنون الشرعية الأدبية. طبع الشرقية بالقاهرة.

- ٢٢ نسخة أخرى طبعت مختلفة منها خمس مخطوطات إحداها كتبت ١١٣٢هـ، والثانية ١٢٤٣هـ، الثالثة ضمن مجموعة كتبت ١١٤١هـ، والرابعة كتبت ١١٧٣هـ، والخامسة ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربي.

فهرس عام/ مطبوع

قصة تميم الداري الصحابي الجليل وما جرى له مع الجان وغيرهم.

- لم يطم جامعها.

~ رواية أبى صالح عن عبد الله بن عباس رضى الله
عنه.

~ قصة أدبية أخلاقية وعظيمة جمعها مؤلفها مما ورد فى
القرآن الكريم والأخبار النبوية مما ورد فى ذكر أهل الكهف.

~ مخطوطة بها ترقيع وتطعيم وأكل أرضه وأثر عرق.
~ نسختان أخريان.

فهرس عام / مطبوع

قصة لئس الوجود مع معشوقته الورد فى الأكمام وهى
منظومة باللغة العامية.

~ لم يعلم ناظمها.

أولها:

يا قلب كرر فى مليح للملاح

إلى ضيا خدوا كما فجر لاح

~ طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٧هـ.

~ ست نسخ طبعات مختلفة إحداها ضمن مجموعة طبع
باريس ١٨٣٨م، عليها ملاحظات باللغة اللاتينية للمسيو
يوسف همبر.

فهرس عام / مطبوع

قصة أغاثوس البطل الشرقى.

~ لم يعلم مؤلفها.

حل مرة ندين هائل مهلك بإحدى البلدان وعاث فيها
بفساده... إلخ.

~ طبع الدليل المسيحية، القاهرة ١٩٢٦م.

~ نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة الألفاظ الحسان فيما جرى لأبى زيد الهلالي مع
مشرف العريان.

~ تأليف: نجد بن هشام.

~ قصة عجيبة موشحة بكثير من الأخبار والأشعار.

~ طبعة حجر بالقاهرة.

~ نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة للتاجر على نور الدين المصردى وما جرى له مع
جارينه مريم الزنارية بنت ملك إفرنجة وما فيها من المجائب.
~ لم يعلم جامعها.

~ قصة بهية موشحة بكثير من الأشعار.

~ طبع القاهرة ١٣٠٤هـ.

~ عشر نسخ طبعات مختلفة.

فهرس عام / مطبوع

قصة بنى هلال.

~ لم يعلم جامعها.

~ حكاية ظريفة وسيرة عجيبة تتضمن قصة الملك
سرحان موشحة بكثير من الأشعار.

~ مخطوطة بقلم معاد.

فهرس عام / مطبوع

قصة بكر وتغلب أبى وائل بن قاسط.

~ رواية محمد بن إسحاق المطلبى.

فهرس عام / مطبوع

قصة بدر للنعام ابنة الملك صاندر مع محبوبها جبر للمزيد.

~ الشيخ إبراهيم بن يوسف صاندرانى.

~ قصة عجيبة وسيرة غريبة موشحة بكثير من الأشعار
فى أخبار بنى هلال.

~ طبع الأسكندرية ١٢٩١هـ.

~ نسختان أخريان.

فهرس عام / مطبوع

قصة أهل الكهف وما جرى لهم مع الملك دقيانوس
والراعى والكاتب.

~ طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٦هـ.

~ نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة إدريس الغواص، لم يعلم مؤلفها.

قصة عجيبة وسيرة غريبة مرتبة على خمسة فصول
فكاهية أخلاقية.

الأول: مياه الخليج . الثاني: مياه الميناء .

الثالث: مياه الأوقيانوس . الرابع: الفوصة الأخيرة .

الخامس: الضيف الغريب .

~ طبع الدليل المسيحية بالقاهرة .

~ نسختان أخريان.

فهرس عام/ مطبوع

قصة أبي على الحسين بن عبد الله بن سينا المعروف
بالشيخ الرئيس ت ٤٢٨هـ مع شقيقه أبي العارث .

~ ترجمها من التركية إلى العربية مراد أفندي مختار كان
موجوداً ١٣٠٧هـ .

~ تشتمل على ما حصل منهما من نوادر وعجائب
وغرائب فكاهية ولطائف متنوعة .

~ طبع الشرفية ١٣٠٥هـ .

~ ثلاث نسخ أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

فتوح اليمن وتحرف بقصة رأس الفول .

~ منسوب للعلامة أبي الحسين أحمد بن محمد البكري
الصديقي، توفي في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري .

~ قصة تاريخية قصصية من للتصص التي يقصد بها
التسلي في المجالس العامة .

~ طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٩٩هـ .

~ توجد ١٥ نسخة أخرى طبعت مختلفة إحداها مخطوطة
كتبت ١٢٢٨هـ .

فهرس عام/ مطبوع

فتوح الهند .

وهي قصة أخرى غير المتقدمة، لم يعلم مؤلفها .

قصة خرافية من التصص التي يقصد بها التسلي في
المجالس العامة .

~ مخطوطة كتبت ١٢٦٩هـ .

~ نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١٦٠هـ .

~ نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٧٩هـ .

فهرس عام/ مطبوع

فتوح الهند وما وقع فيها من عجائب الأخبار وغرائب
الأنباء على أيدي الصحابة والشهداء وأكابر السادة من نوى
الآراء .

~ تأليف: محمد بن محمد المعز .

~ طبع لقاهرة ١٢٧٨هـ .

~ عشر نسخ مختلفة الطبعت إحداها مخطوطة كتبت
١٢٠٦هـ .

فهرس عام/ مطبوع

عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق عليه السلام .

~ وهبة تادرس .

~ قصة أدبية تاريخية في ملخص قصة سيدنا يوسف
الصديق عليه السلام مع أخوته، انتخبها من فصوص الأنبياء
والفرغها في قالب من صياغة للتمثيل ورتبها على مقدمة
وثلاثي مقامات وخاتمة وقصود .

~ طبع القاهرة ١٣٠٢هـ .

~ أربع نسخ أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

عراس المجالس في قصص الأنبياء عليهم الصلاة
والسلام .

~ أبو إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم الشعالي
الديسابوري ٤٢٧هـ .

السنة الألف بعد المسيح، وعريها الأستاذ ميشيل جورجي عوزا، وضعها على نسق كتاب ألف ليلة وليلة، وهي مرتبة على أحد عشر يوماً في سير الأرائين من الفرس والهنود ضمن مجموعة طبع البيان بالقاهرة ١٨٨٦ .
- خمس نسخ أخرى كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

السيف والموسى على قضية الخضر وموسى .
- محمد مصطفى ماء العين بن محمد فاضل بن مامين الشريف للحصى كان مسجوداً ١٣٠٠ هـ، وهو كتاب أدبي تاريخي يشتمل على قصص سيدنا الخضر وسيدنا موسى النبي عليهما السلام . فرغ منه ١٣٠٠ هـ .
- طبع حجر ١٣١١ هـ .

فهرس عام / مطبوع

السبك واللهج .
- محمد عبدالفتاح المصرى .
- تتضمن سيرة السيد حزئيل وبننت عمه زكرونة وماجرى له فى سياحته، وهي مرتبة على أربعة وأربعين سبكاً وعلى ست وعشرين لهجة طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٣ هـ .

فهرس عام / مطبوع

زينب .
- مناظر وأخلاق ريفية بقلم فلاح مصرى .
- قصة أدبية غرامية أخلاقية ريفية باللغة العامية الدارجة .

- طبع القاهرة - مطبعة الجريدة .

- نسخة أخرى منها كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

زهر الكام فى قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام .
- أبو على عمر بن إبراهيم الأوسى .

ضمنها كثيراً من أخبار الأنبياء وغيرهم من الأصفياء، رتبها على جملة مجالس مشتملة على أبواب .
- طبع القاهرة ١٣٠١ هـ .
- يوجد منها ١٥ نسخة أخرى طبعت مختلفة .

فهرس عام / مطبوع

العرانس .

وهي المشهورة بقصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وتسمى أيضاً «نفائس العرائس»، لأبي الحسن محمد بن عبد الله الكسائي .
- رتبها على جملة أحداث وحكايات .
- مخطوطة بقلم معناد كتبت ١٠٠٤ هـ .
- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ٨٠٣ هـ، بها نقص من الأول نحو روتين وبها تعريف كثير وترقيق .
- نسخة أخرى مخطوطة بخط قديم .
- نسخة أخرى مخطوطة مكتوب عليها أنها تسمى «نفائس العرائس» .
- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١١١ هـ .

فهرس عام / مطبوع

عجائب البلاد والأقطار والليل والأنهار والبرارى والبحار .
وتعرف بقصة هايد بن سالوم بن تميم بن يوسف بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليه السلام، وهي أربع ررقات تشتمل على مانسب إليه مما رآه عند استكشاف مجرى النيل الذى أخبر عنه أنه يخرج من الجنة .
- مخطوطة بقلم معناد .

فهرس عام / مطبوع

عجائب البخت فى قصة الأحد عشر وزيراً وابن السلك آزاربخت .

قصة شرقية إلا أنها غير صحيحة التركيب العربى لكثرة ما بها من اللحن وخطأ التركيب . وقد كان عطر عليها الأديب يوسف أفندى شيت مكتوبة بالحروف السريانية ومزودة فى

- مرتبة على سبعة عشر مجلدًا.

- مطبع حجر بالقاهرة ١٢٧٧هـ.

فهرس عام / مطبوع

ديوان الصفيدي ملك الأعجام وحريه مع الملك درغام ملك الطرق ومجىء بدي هلال لأخذ الثأر.

- لم يعلم مؤلفه.

- وهو ديوان شعر باللغة العامية يتضمن كجوداً من القصص الخرافية.

- مطبع حجر بالقاهرة.

فهرس عام / مطبوع

ديوان خدمة الأسطى عثمان عدد الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وما جرى من الكرامة والبرهان. وهو المشهور بقصة الظاهر بيبرس، ولم يعلم جامعه.

- وهو يشتمل على كثير من النوادر الغريبة والهزليات المحببة وصور من الكرامات الظاهرة ونحو ذلك من سير الظاهر بيبرس والأسطى عثمان.

- مطبع حجر بالقاهرة ١٢٨٩هـ.

فهرس عام / مطبوع

الدرة المنيفة فى حرب دياب وقتل الزناتى خليفة وشنق للزغابة وسجن دياب.

- لم يعلم جامعها.

- مطبع الشرفية ١٢٩٨هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

حكاية أبى القاسم أحمد البغدادي (أحمد بن على الحميمي)، لأبى المظهر محمد بن أحمد الأزدي.

قال فى أولها :هذه حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشرة برهة من الدهر فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستحشنة وعبارات عن أهل بلده مستحسنة ومستفحشة فأنبتها من خاطري لتكون كالنذكرة فى معرفة أخلاق البغداديين على تبان طبقاتهم وكالأنموذج المأخوذ من عاداتهم.

- طبع مطبعة هيدلبرج ١٩٠٢م معها مقدمة وملاحظات باللغة الألمانية للمسيو آدم مز.

فهرس عام / مطبوع

حديث علاء الدين والقنديل المسحور، منقولة من ألف ليلة و ليلة.

- طبع باريس ١٨٨٨ م ومنعه مقدمة وملاحظات باللغة الفرنسية للدكتور زيتنبراج

فهرس عام / مطبوع

حديث لسول والشمول، منقولة من ألف ليلة و ليلة.

- فى مجلدين طبع ألمانيا ١٩٠٢م معها مقدمة وملاحظات، وترجمتها بالألمانية للدكتور سيولد.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

الألفاظ اللطيفة فى رحلة العرب وحرب الزناتى خليفة، لم يعلم مؤلفها.

- قصة خرافية باللغة العامية جمع فيها مؤلفها ما بدا له من ذكر أحوال غريبة وأخبار وحكايات من كلام العرب الحجازية والفرسان الهلالية وربها على معاني وأشعار وأخبار ورسائل فى حرب للزناتى خليفة، طبع مصر.

فهرس عام / مطبوع

سميراميس.

- سليم سعدة.

- القاهرة، ص ٣٧٧.

- نسخان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

بجماليون.

- زكريا الحجارى.

- القاهرة ١٩٤٦، ص ١٥٨.

فهرس عام/ مطبوع

بجماليون.

- توفيق الحكيم.

- القاهرة ١٩٤٢، ص ١٩٦.

- ثلاث نسخ كالمسابقة.

- نسخة أخرى طبع ١٩٤٤، ط ثانية.

فهرس عام/ مطبوع

إفرديت (غانية الأسكندرية) وقصص أخرى.

- نشر حلمى مراد.

- عدد ٣٣ من سلسلة «كنايب»، القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٠٠.

فهرس عام/ مطبوع

إفرديت.

- تأليف: بييرس لويس، ترجمة: محمد بدر الدين خليل.

- العدد ٣٠٢ من سلسلة «روايات الجيب»، القاهرة ١٩٤١،

ص ٧٢.

فهرس عام/ مطبوع

أساطير مصرية.

- عبد المنعم أبو بكر.

- العدد ١٤٣ من سلسلة «أقراء» دار المعارف - القاهرة،
ص ١٣٦.

- ست نسخ كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

أساطير القرون الوسطى.

- تأليف: جريز، ترجمة: أمين سلامة.

- الجزء الأول - القاهرة ١٩٥١، ص ١٢٠.

- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

أساطير فرعونية من تاريخنا القديم.

- كمال الدين الحناوى.

- القاهرة ١٩٥٤م، ص ١٥٤.

- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

أساطير شرقية.

- كرم البستاني.

- بيروت ١٩٢٤م، ص ١٦٣.

- نسخة كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

أساطير الحب والجمال عند الإغريق.

- دريى خضية.

- القاهرة، ص ٣٧٧.

- نسختان كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

أساطير الأمم.

- قدرى قلجى.

- بيروت ١٩٤١، ص ٦٤.

فهرس عام/ مطبوع

قصص خرافية يونانية ورومانية.

- أمين سلامة، حسين حلمى بليل.

- القاهرة ١٩٤٩، ص ١٢٧.

- أربع نسخ كالمسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار.

- عز الدين بن عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسى،
ت ٩٧٨ هـ.

ضمنه إشارات على أئمة الطيور والحجوليات والأزهار
وأسرار الجمادات.

- نسخة فى مجلد بالتصوير الشمسى بدار الكتب عن
نسخة مخطوطة كتبت ٩٨٢ هـ فى ٧٣ لوحة.

- نسخة أخرى منها ضمن مجموعة طبع القاهرة، وهى
طبع حجر ١٢٧٥ هـ.

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الأبطال والعظماء القدماء، لم يطبع مؤلفه.

كتاب أدبى فكاى تاريخى اقتصر فيه مؤلفه على ذكر
قصص وخرافات جاءت فى وصف حوادث وأشياء ذات فوائد
أدبية عديدة وغير ذلك من سير أبطال اليونان الذين وردت
عنهم هذه القصص والخرافات، وهو مرتب على فصول طبع
ببيروت ١٨٨٣ م، على بطبعها وترجمتها لمد الأبناء على نفقة
جمعية الكرايس البريطانية ببيروت.

فهرس عام/ جزازات

التفكير الخرافى.

- نجيب إسكندر إبراهيم، رشدى قام منصور.

- القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢، ص ٢٥٤.

فهرس عام/ جزازات

دون كىخوته (لسرفنتيس).

- ترجمة: عبدالعزيز الأهوائى.

- مكتبة الأنجلو مجلد أول ١٩٥٧ م، ص ٣٥٢.

- مجلد ثانى ١٩٦٠، ص ٢٨٧.

فهرس عام/ جزازات

- دون كىخوته.

- دى سرفانتيس.

- ترجمة: عبدالرحمن بدوى.

- القاهرة - دار النهضة العربية ١٩٦٥، ح ١/ ص ٣٢٩،
ح ٢/ ص ٧٤٣.

فهرس عام/ جزازات

مفردات سدياد بحرى.

- لم يطبع مؤلفه.

- الجزائر - مطبعة جردان ١٣٨٣ هـ، به شرح لبعض
ألفاظه الفرنسية.

فهرس عام/ جزازات

صور أساطير وأقاصيص.

- عبدالحميد سالم.

- طبع مصر، ص ٦٣.

فهرس عام/ جزازات

خرافات أوسوب.

- ترجمة: مصطفى أسقا وسعد جودة السمار.

- القاهرة - دار الكتاب العربى، ١٩٥٨ م، ص ٢٦٨.

فهرس عام/ جزازات

عبد الهادى للجزائر.. فنان الأساطير وعالم الفضاء.

- صبحى الشارونى.

- الدار للنوعية ١٩٦٦ م، ص ١٥٣.

فهرس عام/ جزازات

عجائب الخلق.

- جورجى زيدان.

- القاهرة، مطبعة الهلال ١٩١٢، ص ٢٠٤.

- يشتمل على أمثلة من عجائب المخلوقات الأدمية
والحيوانية والنباتية.

[علم الطبيعة ٢٤٢ - ٧٦٠] [٧٧٩ - ٩٨٠]

فهرس عام/ جزازات

عجائب المخلوقات.

- أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القزوينى (٦٠٠ - ٦٨٢).

- القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر جزءان فى مجلدين ١٩٦٥ م.

- القاهرة، مكتبة محمود توفيق ١٩٦٨ م، ص ٤١٦.

- القاهرة، المطبعة الشرقية ١٣٢١ هـ.

- جونتجن ١٨٤٩، ص ٤٥٣.

- المطبعة الميمونية ١٣٠٥ هـ، ص ٣٦٠.

- الحلبي ١٩٥٦ م، ص ٢٨٢.

فهرس عام/ جزازات

عجائب الهند بره وبحره وجزائره.

- يريزك بن سهريار الناختاه الزامهرمزي.

- تصحيح فندولت، ترجمة : مرسل دومك.

- ليندن، مطبعة بريل ١٨٨٣ م، ص ٣١٠.

فهرس عام/ جزازات

عجائب وأساطير.

- شرقى صنيف.

- دار الهلال ١٩٥٩، ص ٢٢٥.

- العدد (١٠٢) كتاب الهلال.

فهرس عام/ جزازات

عروس البحر والفرسان الثلاثة.

- شكران زكى السانى.

- القاهرة - دار لوزان للطباعة ١٩٦٣، ص ٢٠٨.

فهرس عام/ جزازات

عروس الربيع.

- سلامة خاطر.

- القاهرة، مطبعة السلام ١٩٣٦، ص ١١٦.

فهرس عام/ جزازات

عصر الأساطير.

- توماس بلفينس وترجمة رشدى السيد ومراجعة د. محمد صقر خلفا.

- القاهرة - دار النهضة العربية ١٩٦٦، ص ٤٨٨، الألف كتاب.

فهرس عام/ جزازات

عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس.

- بانزيك ملاهى وترجمة جميل سعيد، ص ٤٥٩.

- بيروت - مكتبة المعارف ١٩٦٢ م.

ت/ قصص/ مطبعة مدرسة والددة عباس باشا الأول ١٣٢٩ هـ.

قصة لوسيس الحمام.

وهى قصة خرافية للكاتب الليونانى لوسين ترجمت إلى الفرنسية ثم ترجمها إلى العربية صالح حمدى حماد بك ١٣٣١ هـ، وهو ابن حماد باشا حمدى.

ت/ قصص/ طبع النهضة ١٣٤٢ هـ.

قصة روبنسن كرويزى.

وهى ترجمة السيد أحمد على عباس وقد أدمج الجزء الثانى فى آخر الأول مختصر.

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثلاثة كتب.

- شرح رسالة حى بن يقظان التى ألفها الرئيس ابن سينا.

ت/ قصص/ طبع التأليف ١٩٢٠ م

روبنسن المويسرى، وهى قصة مترجمة عن الإنجليزية.

ت/ قصص/ طبع بيروت ١٨٨٥م، ١٨٨٣م

للتحفة البستانية في الأسفار الكروية أو رحلة روبنسن كروزى.

- ترجمها عن الإنجليزية بطرس البستاني ١٣٠٠هـ.

ت/ قصص/ خ ١٢٠٩هـ

أفعال ومعاني منتخبا الحكيم الفارسي، وهي قصة الملك كوزيس الفارسي مع ولده والفلاسفة السبعة، ترجمت من الفارسية إلى الرومية ثم ترجمها من الرومية إلى العربية الحرزى يوسف جحشان من مدينة الرملة ومن أمالي الأفر ١٣هـ.

مخطوطات

حديث الملك شرناق ومن بعده من الملوك الذين بلوا الأهرام والسبب الموجب لبطلانها وما فيها من العجائب والغرائب

والبرابي وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من العجوبات.

- نسخة بقلم معتاد وبخط حسن رشيد ١٣٥٥هـ. ١٩٣٦

نقلها من الأصل المخطوط المحفوظ بمكتبة سراج رقم ٧٧ تاريخ، ص ٥٨.

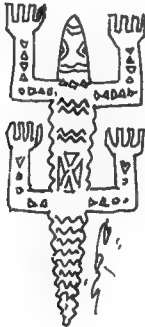
كتبخانة

مقدمة الذيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائبه ومن أين يجيء وإلى أين ينتهي.

- الشيخ جلال الدين المحلي الشافعي المولود بمصر ٧٩١هـ وتوفي ٨٦٤هـ.

- نسخة في مجلد طبع بحروف بالمطبعة الرهبانية بمصر ١٢٨١هـ، آخر صحيفة ٣٨.

- نسخة أخرى كالسابقة.



This issue includes a translation by Ali Afifi of Allan Dends' paper "American Definition of Folklore." It points out that folklore has many definitions, and it is not true that there is one American definition of it. One can even argue that there is a number of definitions equals the number of folklore specialists. Dends discusses the folklore definitions of three different cultures in Northern America: European, Red Indian and Negro. He examines each separately, considering the basis of every definition.

Prof. Shawqi Habib's "History, Habit and Belief" studies the origins of the celebration of the seventh day of birth, describing it from the time of ancient Egyptians to Copts and Moslems. He describes some of the habits of Ain Shams in Cairo, Al Tha'ora in Monofia, Admim in Sohag and Village of Paris in the Oases. Habib discusses the idea of social participation in this occasion, and investigates the changes it has undergone through time. He considers the use of water, grains and salt to be a part of Egyptian culture.

Prof. Hany Gaber interprets *The Arabian Nights* from a plastic arts' perspective. He presents the Ph.D dissertation introduced to the Faculty of Beautiful Arts by the Syrian researcher Abdel Salam Sho'aira. This dissertation is based on some ideas of Prof. Ferial Ghazul, Prof. Fadwa Doglas and Prof. Ahmed Kamel Zaki. *The Arabian Nights* are viewed as a drawn picture, in which fact and fantasy, and the physical and spiritual are unified.

Safia Hussein reports the meeting held by the General Assembly of the African Organization, as a part of the conference of Crafts' Council, Sep. 1995.

Hassan Sorour reports the First International Conference on Manual Crafts in Islamic Architecture (3-9 Dec. 1995), the celebration of the thirtieth anniversary of the journal (20-12 Dec., 1995) and the conference of Egypt's Anthropology (4-8 Dec., 1995).

Al-Funun includes "Yunis' Biography condensed" written by Abdel Aziz Ref'at, and directed by Abdel Rahman Al-Shaf' ai.

Ahlam Abou Zaid reports a discussion of an M.A. thesis entitled "Celebration of Sham Al-Nasim in Port Said", presented to The Higher Council of Folk Arts by Ashia Salah.

Shams Al Din Musa Ibrahim reviews *Gipsies and their Origins* by Prof. Ebada Kahila who discusses whether Gipsies represent one community in the whole world, or they form many parties, each has its own independent identity. The book is of much value for historians, anthropologists, artists and even ordinary readers.

This issue ends with the fifth part of the first volume of *A Bibliography of Folk Heritage*; Folklore-Book Lists in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to 1968, by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.

is the main object of all the biographies; once both identities are unified values of goodness, virtue and justice will rule over.

Prof. Ahmed Al-Na'emi (Faculty of Education for Girls - Baghdad University) presents his study "Goddess in Pre-Islamic Mythology and Poetry". He argues that ancient goddesses like Sun, Moon, Ashtrut, Venus, Irsh-Kical, Mana, Hathur, Tit, Al-Fari'a, Lamis, Khandag, Amela and many others form the background of Arab women. In that mythology, woman has the place of goddess, queen, princess and leader; a status never reached by contemporary women. This is besides her usual roles as mother, sister, wife, daughter and lover. All express her flaming energy in both actual and mythological lives.

This issue includes Safwat Kamal's paper "Conventional Originality as a Source of Modernism", first introduced in the first seminar of "Manual Crafts in Islamic Architecture" (Cairo, 3-9 Dec., 1995). Kamal argues that Islamic culture has certain properties and philosophy appear in our contemporary arts. The basis of which is Islam that helped Man to realize the absolute, abstract and analogical, and led him to recognize the spiritual side as well as the practical one which bears a desire for decoration and beauty. The study includes also a discussion of adapting our heritage to modern arts as a means of keeping Islamic creative arts in continuous improvement.

Ahmed Farouq continues his translation of the German book, *Once Upon a Time: Illustrated History of Folk Tale* by Voller Brothers, adding two more chapters. Farouq begins with a sentence quoted from the Preface to the first edition of *Tales of Children and Homes* by Green Brothers: "Folk tales are really repeating themselves through time". This sentence has opened research on the origins and possibilities of a scientific interpretation of folk tales. The second chapter is entitled "The First Folk Tale." It explores origins of folk tales, coming from different cultures and dealing with Man, animals, minerals, underworld, marriage, woman and many other topics.

Mohamed Hassan Abdel Hafiz reports the tale of *The Lady Beauty*, with the same dialect as narrated by Hussein Abdel Ati (Al-Betah Village, Maragha District, Sohag). A glossary of ambiguous words is included.

Raafat Al-Dowayri Translates another tale from the English version of *Folk Tales Narrated by Nations*. The original text is Polish, entitled *Man's Tale through Ages*.

In concluding this part of *Al-Funun* we repeat our invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with folk texts from various Egyptian districts.

This Issue

The term "Folk Arts" is more accurate than "Folklore" which is the common one; an example of continuous cultural changes and their effects on human thought. Folk arts could be a good approach to Egyptian culture in our contemporary age of postmodernism and technological discoveries. Problems of "sound" and "écriture" are marginalized, giving way to other problems of the "show world".

Adapting folk heritage to modern works of art is a major subject in our world of "watching and listening". Such works investigate difficulties of defining the individual self as well as the collective self, and argue for a cultural exchange based on "us, the world and the scale of development". They aim at viewing our age, not through an invitation to a heritage revival, but from a futuric perspective.

This issue of *Al-Funun* begins with Prof. Ahmed Morsi's "Collective Self and Individual Self in Egyptian Folk Biographies". It examines folk biographies which have influenced Egyptians' views as regards their affairs, themselves and their society as a whole. In more than ten biographies the narrator, spokesman of society, portrays the ideal individual and sets the model of society's behaviour towards its individuals. The individual self should not clash with that of society, but fuse to mould the collective one. It

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 49, October - December, 1995.

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحالة برقية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • دجلة بولاق. • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour



General Organization Of the Alexandria
Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina



Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. ASAAD NADIM

Dr. Samha El - Kholy

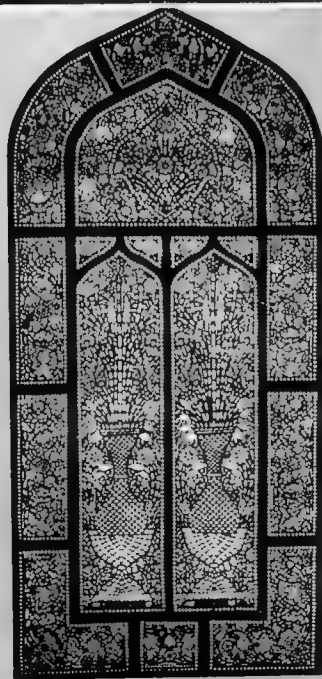
Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Mostafa El - Razaz









Bibliotheca Alexandrina



0531731